НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

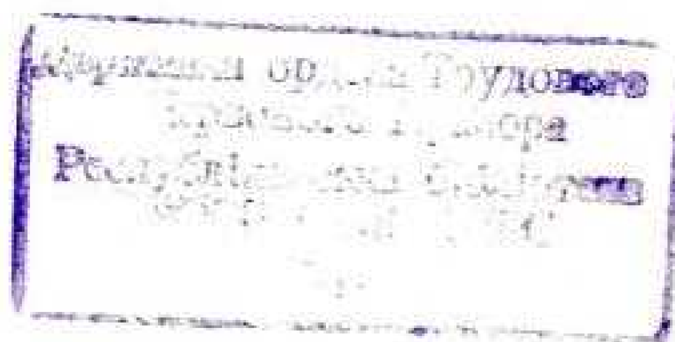
1991
6

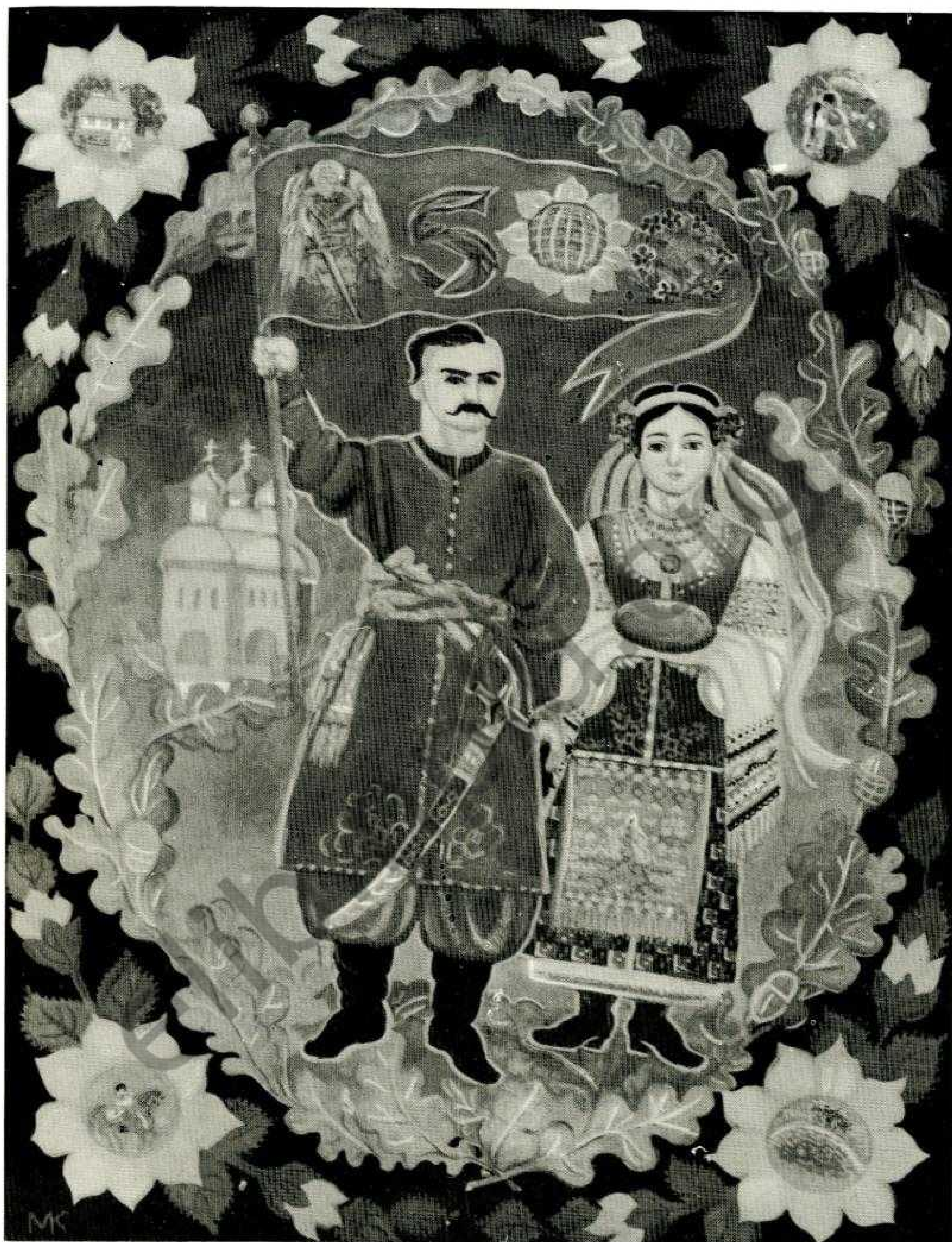




Марія Козаченко.
Наша дума, наша пісня не вмре, не загине.
Картон, темпера.
Калуш Івано-Франківської обл. 1983.

Марія Козаченко.
Леся Українка.
Картон, темпера.
Калуш Івано-Франківської обл. 1984.





Марія Козаченко.
Слава Україні!
Картон, темпера.
Калуш Івано-Франківської обл. 1989.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

6 1991

Науково-популярний журнал

Рік заснування 1925

Виходить один раз на два місяці

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА

ЛИСТОПАД — ГРУДЕНЬ (232)

У ЖУРНАЛІ

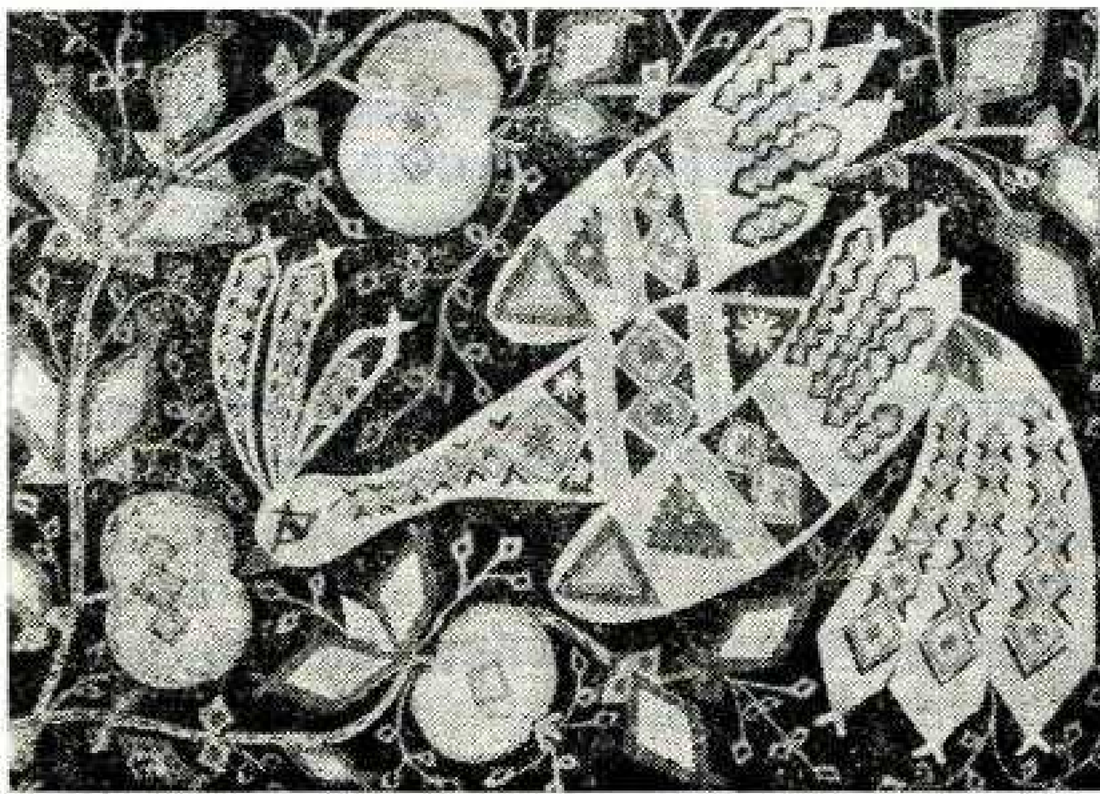
Адреса редакції
252001 МСП, Київ-1
вул. Кірова, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*
Редактори відділів *І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Художні редактори *М. І. Стратілат, В. П. Литвиненко*
Технічний редактор *Т. М. Шендерович*
Коректор *В. С. Гладка*

Здано до набору 08.10.91. Підп. до друку. 09.12.91. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-від. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,38+вкл. 0,30=9,68. Тираж 6400 пр. Зам. 6-99. Ціна 1 крб. 80 к.

Київська друкарня наукової книги, 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 6 (232) ноябрь-декабрь 1991. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН Украины и Министерства культуры Украины. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Главный редактор А. Г. Костюк. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001, Киев-1, ул. Кирова, 4. Типография научной книги, 252030 Киев 30, ул. Ленина, 19.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМ СІЛЬСЬКИХ ПОСЕЛЕНЬ ЗАКАРПАТТЯ (XIX—XX ст.)

Питання розвитку форм сільських поселень Закарпаття в науковій літературі й досі не знайшли належного висвітлення. Заслуговує на увагу хіба що стаття І. Ф. Симоненка «Поселення, садиба та житло на Закарпатті» [1], в якій на основі польових матеріалів, зібраних автором у другій половині 40-х — на початку 50-х років нашого століття, зроблено спробу визначити форми закарпатських сіл та ареали їх поширення на середину XX ст. Однак дослідження такої складної і багатогранної проблеми як розвиток традиційних поселень, зміна їх типів і форм лише на базі польових матеріалів, дає неповне, а часом і помилкове уявлення про процеси їх формування й ті причини, які найбільше впливають на розвиток сіл у той чи той історичний період.

Фрагментарні, до того ж недостатньо аргументовані відомості про форми закарпатських сіл, де позначився вплив пережитків патронімії, знаходимо і в книзі Г. Ю. Стельмаха «Історичний розвиток сільських поселень на Україні» [2].

Деякий фактичний матеріал щодо форм сільських поселень Закарпаття і їх зовнішнього вигляду міститься у працях дорадянських авторів А. Кожмінової, Яна Гусека, К. Хотека, О. Мицюка [3].

Головним джерелом дослідження форм сільських поселень Закарпаття стали архівні матеріали, зокрема архів кадастральних карт колишньої Підкарпатської Русі (під цією назвою Закарпаття входило до складу Чехословацької республіки (1918—1938 роках), що зберігається в обласному державному архіві (ЗОДА) [4]. Архів нараховує значну кількість карт з усіх поселень Закарпаття. Карти складалися переважно в 50-ті — 60-ті роки XIX ст., тобто після революції в Угорщині 1848—49 роках та відміни в Австро-Угорщині (в тому числі й на Закарпатті) кріпосного права. Значну цінність становлять і карти, складені в 20-ті роки XX ст., що дало змогу простежити за змінами в розвитку поселень.

Окремі відомості про закарпатські поселення більш раннього часу (другої половини XVIII — першої XIX ст.) та періоду 20-х — 30-х років XX ст. дають архівні й літературні матеріали. Зміни в розвитку поселень за радянського часу прослідковувалися на основі польових матеріалів, зібраних автором з кінця 60-х і до першої половини 80-х років. Польові матеріали містять також цінну інформацію щодо ко-

[1] *Симоненко І. Ф.* Поселення, садиба та житло на Закарпатті // Матеріали з етнографії та художнього промислу, вип. II.— К., вид-во АН УРСР, 1956.
[2] *Стельмах Г. Ю.* Історичний розвиток сільських поселень на Україні.— К., 1964.
[3] *Мицюк О.* Нариси з соціально-господарської історії Підкарпатської Русі, т. I.— Ужгород, 1936, т. II. — Прага, 1938.
[4] ЗОДА, ф. 125, описи 1—6.

лишньої забудови сіл, їх зовнішнього вигляду, структурного поділу, назв місцевостей поселень та їх околиць, перекази про заснування сіл, їх походження, первісне місцезнаходження тощо. Звичайно, всі ці матеріали не можуть бути повністю використані в одній журнальній статті, але вони послужили джерельною базою для її написання.

Аналіз архівних, польових і літературних матеріалів показує, що форми поселень на Закарпатті значною мірою залежали від фізико-географічних умов, рівня розвитку продуктивних сил, характеру селянського господарства та сімейних відносин, форм землекористування, місцевих традицій, густоти населення і т. д.

У XIX — першій половині XX ст. на Закарпатті були поширені такі форми сільських поселень: безсистемно розкидані (розсіяні), скупчені, ланцюговоподібні, рядові, вуличні, радіальні, а також перехідні від вказаних або такі, що поєднували в собі два або більше планувальних типів.

У східній частині краю — Гуцульщині, населення якої займалося переважно пастівництвом, переважав тип розкиданих, нерідко на значній відстані садиб. Вони розміщалися на гірських терасах, пологіших схилах, біля потоків. Такі поселення, з огляду на значну розкиданість окремих осель, займали, як правило, велику площу. Частина дворів розташовувалась у вузьких міжгірних долинах у вигляді ланцюга вздовж річки та дороги (села Ясиня, Богдан, Білин, Кваси), і тоді ця частина гуцульського села за формою нагадувала бойківські та лемківські села. Центр визначався лише наявністю церкви, корчми, сільського управління.

У попередній статті ми вже частково вказували на природу таких поселень: зв'язані вони із займанщиною (освоєння нових територій шляхом розчистки й корчування лісів) [5], а виняткова розпорошеність осель, крім цього, обумовлена гірським рельєфом і системою господарювання, зокрема пастівництвом. Як відомо, крім постійних жител у материнському ядрі і гірських поселень, особливо гуцульських, окремі господарі будували ще й зимівки. Їх зводили на гірських луках, полянах і нижче розташованих полонинах (700—1200 м). Потреба в таких будовах викликана тим, що селянські наділи були розкидані так далеко і в таких місцях, куди важко добиратися, транспортувати сіно чи інший корм. Влаштування зимівок давало змогу реалізовувати запаси сіна прямо на луках або полонинах. Система індивідуального зимування худоби в зимівках була поширена не тільки на Гуцульщині, але і в усій смузі Українських Карпат, а також на території Румунських Карпат, Середній Словаччині, Східній Моравії, в окремих районах Польші [6].

На всій території мали зимівки характер філіальних сезонних господарств, на яких зосереджувалися життя й праця селянських родин на час збирання сіна (з середини серпня до середини вересня), садіння картоплі (від половини квітня до половини травня) та її збирання (вересень-жовтень) і особливо зимування худоби. На більших ділянках вибудовували просту хату (зимівку) і хліви — так звані великі селаші, де перезимовують худобу, на менших зводили тільки колибу — так звані малі салаші [7].

Біля нижче розташованих зимівок, внаслідок поступового вирубування лісів та обробку землі, виникають відповідні площі родючої землі, у зв'язку з чим відбувся подальший господарський розвиток сезонних жител. На вигідніших місцях зимові салаші починають перетворюватися в постійні оселі. Таким чином, будування зимівок можна вважати однією з форм заселення гірських районів Карпат.

[5] Див.: *Федака П. М.* З історії виникнення і розвитку сільських поселень Закарпаття // Нар. творчість та етнографія.— 1989.— № 1.— С. 33—34.

[6] Див.: *Мандибура М.* Полонинське господарство Гуцульщини. — К., 1978.— С. 111—113.

[7] Див.: *Стрынский Я.* Где документы старшей истории Подкарпатской Руси? — Ужгород, 1924.— С. 19.

У 1773 році в 14 селах Ужанської Верховини (сучасний Великоберезнянський район) двори були розкидані один від одного на такій відстані, що поселення (при незначній кількості дворів) простягалося інсді на 5—6 км у довжину. Про цю форму поселення знаходимо дані в топографічному описі 1783 року, де мова йде про села у верхів'ях річки Ріки (теперішній Міжгірський і північ Хустського районів). Хутірний тип панував у селі Ясиня (нині Рахівський район) на час приходу туди німецьких колоністів (1765—1769 роки) — мешканці села жили в розсіяних по горах і біля потічків хатах, двори тягнулися в усі боки більш як на 20 км, і їх можна було обійти за три дні [8].

Згодом цісарська влада розпорядилася провести «контрактацію», тобто зселити поодинокі оселі Гуцульщини та інших верховинських місцевостей вниз, до дороги, і з'єднати їх в одне село.

Однак традиція залишилася сильнішою за вказівки властей, і після таких заходів уряду чимало поселень продовжувало існувати (а то й розвиватись) у безсистемних формах. Так, за картографічними даними 1863 року, в селах Ясиня, Білин, Богдан Рахівського району значна кількість селянських дворів була розкидана на певній відстані один від одного, а частина розташовувалася вздовж дороги чи річки [9].

Розпорошеністю дворів на середину XIX ст. відзначались і села Білки, Осій, Сільце Іршавського, Хижа, Чорна Виноградівського, Пасіка Свалявського районів [10]. Село Малий Раківець Іршавського району ще в другій половині 30-х років XX ст. було настільки розкидане по горах і горбах, що, за народним звичаєм, його називали Лазами, а мешканців — лазянами [11] (у назвах зафіксовано спосіб стихійного народного освоєння нових земель — шляхом розчистки й корчування лісів) [12].

Частина гірських поселень (здебільшого на Гуцульщині — в Рахівському районі) до цих пір зберігає колишні сліди — чимало дворів розсіяно по схилах гір на значній відстані один від одного.

Іншою, поширеною у гірських районах, формою поселення були ланцюговоподібні села. Вони складалися з цілого ряду окремих груп дворів, витягнутих у вигляді ланцюга переважно вздовж потоку, верхньої течії річки або дороги. В таких селах групи дворів розміщені, як правило, короткими рядами і тягнуться в одному напрямку вздовж вузької міжгірної долини на значній відстані (5—10 км), відокремлюючись одна від одної більшими чи меншими інтервалами. Цей планувальний тип був поширений у верхніх течіях рік Тересви, Тереблі, Ріки, Боржави, Латориці, Ужа. Переважав він у бойків, на бойківсько-лемківському пограниччі, в лемків (основним заняттям вказаних етнографічних груп було землеробство); у гуцулів і на гуцульсько-бойківському пограниччі ця форма поселення також побутувала як наслідок пізнішого у часі формування.

До ланцюговоподібних поселень належали села Абрака, Верб'як, Буковець, Нижні Ворота Воловецького, Верхній і Нижній Студений, Рекіти, Лісковець, Торунь Міжгірського, Волосянка, Княгиня, Домашин, Вишка, Гусний Великоберезнянського, Руська Мокра Тячівського районів [13] та інші.

Виникали і розвивалися такі села внаслідок поступового вирубування лісу вздовж річки чи потоку, шляхом освоєння у такий спосіб усе нових земельних ділянок. При цьому слід мати на увазі таку історичну обставину, як заселення течій річок окремими сімейно-родинними групами, що селились одна від одної на певній відстані. Врахував-

[8] Див.: *Мицюк О.* Нариси з соціально-господарської історії Підкарпатської Русі, т. II.— С. 207.
[9] ДАЗО, ф. 125, оп. 1, од. зб. 4359, оп. 6, од. зб. 118; оп. 1, од. зб. 308, 299.
[10] *Там же.*— Ф. 125, оп. 1, од. зб. 3018, 3993, 4283 та ін.
[11] Наш рідний край.— 1936.— № 8.— С. 147.
[12] Про тип лазового заселення. Див.: *Федака П. М.* З історії виникнення і розвитку сільських поселень Закарпаття.— С. 34.
[13] ДАЗО, ф. 125, оп. 1, од. зб. 3; од. зб. 451; од. зб. 465; од. зб. 2765. та ін.

ши цю обставину, стає зрозумілим, як формувалися такі поселення. І чому аж до середини 50-х років XX ст. окремі села зберігали поділ на частини, кути, кінці з однаковим прізвищем мешканців. Освоєння течії ріки проходило в той спосіб, що окремі сімейно-родинні групи — дворища (їх могло бути 2—3 і більше) селилися одна від одної на певній відстані (2—3 і більше км). Внаслідок популяції і поступового відокремлення від батьків одружених синів розростались і сімейно-родинні поселення, поступово наближаючись одне до одного. Інтервали (незаселені місця) між такими поселеннями (за матеріалами карт 50-х — 60-х років XIX ст.) вказують на залишки тих окремих поселень, які згодом утворили одне велике село, але, за народною традицією, продовжували виокремлюватись як колишнє самостійне поселення, мешканці якого зв'язані родинними вузами. Скажімо, село Верхній Міжгірського району ще й на середині XX ст. складалося з чотирьох частин, кожна з яких заселена родичами з однаковим прізвищем (Янчики, Печори, Щадеї, Фединишинці).

Згодом поселенці освоювали нові місця не лише вздовж течії головної водної артерії, але і її притоків. Уздовж них у дворах, де дозволяло місце, після вирубування і розчистки ділянок, селилися люди — теж, як правило, родичі. Таких невеличких поселень (присілків), з прилеглими до них землями, лісами, що належали до одного села, до одного «готару», могло бути чимало.

У Великоберезнянському, Волівецькому, Міжгірському та деяких інших районах в міжгірних пониженнях зустрічалися села на місці злиття кількох гірських річок чи струмків. Будівлі тут розташовані вздовж берегів, часто на значній відстані одна від одної і від основного ядра села, тому поселення набуває форми зірки з різницю кількістю кутів (залежно від кількості заселених потоків), центр якої знаходиться в долині головної водної артерії. Вздовж неї, як правило, тягнеться центральна дорога, а бічні вулиці розходяться по течії струмків чи потоків; часто за визначення таких вулиць слугує мілке дно струмка чи потоку. Окремі двори в подібних поселеннях знаходяться високо в горах і дороги до них не прокладено.

Слід підкреслити, що форма ланцюговоподібних поселень значною мірою обумовлена географічними факторами — рельєфом місцевості та специфікою розташування водних джерел. Якщо у вузькій долині потік (річка) протікав біля самого схилу гори, село розміщали на протилежному боці. У цьому випадку між потоком і ланцюгом будівель пролягала дорога. Якщо річка текла посередині неширокої гірської долини, село витягувалось у вигляді ланцюга почергово то з одного, то з другого боку ріки, іноді — з обох боків, при цьому для переходів з одного берега на інший будували містки чи перекидали лавки.

Ланцюговоподібна форма поселення у вказаних районах переважала, однак у чистому вигляді в другій половині XIX ст (за матеріалами карт) зустрічалася не так часто. Іноді вона поєднувалася з типом осель, безсистемно розкиданих по схилах гір, а зрідка бачимо і утворення вулиці, іноді й двох, що з'єднуються перевулками (село Нижні Ворота Волівецького району). Останнє явище характерне для сіл, розташованих у дещо ширших міжгірних долинах.

У широких міжгірних долинах, передгір'ї на низовині переважали скупчені, рядові і вуличні села.

О. Е. Бломквіст вважає скупчену (гніздову) форму поселень найдревнішою у східних слов'ян: вона переважала на той час, коли землеробські патріархальні общини жили відокремлено і розрізнено, утворюючи родові компактні поселення з кількох дворів, розміщених без будь-якого порядку, навколо них були розкидані городи, пасовища, вигони і луки, а на полянках навколишніх лісів були розсіяні однодвірні займища [14].

[14] Див.: *Бломквист Е. Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов // Восточнославянский этнограф. сборник.— М., 1956.— С. 41.

Ми вже частково вказували на природу цієї форми поселення. Побутувала вона на Закарпатті як залишок патронімії (остання утворювала окремі кути, кінці чи квартали в селах). Шляхом з'єднання окремих патронімічних гнізд утворювалися більші поселення скупченого типу, які перетворювалися згодом у сільськогосподарські територіальні (сусідські) общини. Аналогічно окремі родові гнізда древніх слов'ян об'єднувались у сусідську общину [15].

Слід відрізняти давні поселення скупченого типу і новіші, які розвинулися з рядових і вуличних у зв'язку з ущільненням забудови, викликаної подрібненням садибних ділянок, на яких зводились нові житла та господарські будівлі. Поселення, за розпорядженням властей, могло ущільнюватись, але не розширюватися за рахунок орних земель за його межами. Цей процес особливо інтенсивно проходив у другій половині XIX — на початку XX ст. Деякі етнографи визначають їх як скупчені поселення другої генерації [16]. Крім впливу соціально-економічних умов, скупчена форма поселень несе на собі досить виразний відбиток рельєфу.

Окремі поселення скупченого типу вже всередині XIX ст. мали дуже складну планувальну структуру, яка характеризується наявністю чисельних звивистих вулиць і провулків; у їх межах іноді знаходимо елементи рядової і розкиданої форм. До таких сіл належали Велятине і Горінчеве Хустського, Бобовище і Залужжя Мукачівського, Арданове Іршавського районів [17]. Організуючим центром здебільшого була площа, від якої в різних напрямках тягнулися криві вулиці й провулки.

Проілюструвати форму скупченого поселення можна на прикладі села Горінчевого Хустського району [18]. На середину XIX ст. воно мало безладну сітку покручених доріг, уздовж яких скупчувалися будівлі. Дороги тягнулися у різні боки (переважно від площі). Ділянки подрібнені тут не лише вздовж, але і впоперек (на них зводяться нові житла), внаслідок чого поселення ще більше скупчується і набирає додаткових рис безсистемності. У багатьох випадках житла виносяться далеко вглиб садибної ділянки (на самий кінець, який упирається в дорогу), і так поступово створюється ще одна вулиця. Такий поділ садибних ділянок відбувався внаслідок відокремлення від батьків одружених синів.

До поширених на Закарпатті у XIX — першій половині XX ст. належали рядові поселення, які теж належать до древніх і генезис їх слід шукати у глибині віків. О. Е. Бломквіст відносить цей тип планування, називаючи його «лінійний» або «рядовий», до специфічно слов'янського і вважає, що він виник у VIII—IX ст. у лісовій зоні розселення слов'ян [19]. Коли у східних слов'ян розпочався інтенсивний розпад патріархально-родового ладу, змінився й характер поселень, який завжди точно відображав суспільну структуру населення. Можна погодитися з думкою про те, що неправильно підводити цей тип під категорію «вуличного», оскільки вулиця тут зовсім ні при чому: це по суті, первинно-рядове прибережне поселення, лінійність якого обумовлена факторами фізико-географічного порядку, а не заздалегідь задуманим планом [20]. Археологічні матеріали підтверджують цю думку: поселення східних слов'ян найчастіше знаходилися біля водних джерел, а біля річок тягнулися рядами вздовж їх берегів (поряд з цим типом поширений і скупчено-гніздовий) [21].

[15] *Там же.*— С. 41.
[16] *Гурков В. С.* Развитие сельских поселений и усадеб Белоруссии. (вторая половина XIX—XX вв.) // Автореферат кандидатской диссертации.— Минск, 1976.— С. 11.
[17] ДАЗО, ф. 125, оп. 1, од. зб. 79; од. зб. 828; од. зб. 1197 та ін.
[18] ДАЗО, ф. 125, оп. 1, од. зб. 1197; оп. 6, од. зб. 26.
[19] Див.: *Бломквист Е. Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов.— С. 47.
[20] *Там же.*
[21] Див.: Раннесредневековые восточнославянские древности.— Л., 1974.

Форма рядових поселень на Закарпатті побутувала в двох варіантах: прирічкові (припоточні) і придорожні. Одночасно їх можна поділити на однорядові (односторонні) і дворядові (двосторонні), зрідка зустрічалися багаторядові (багатосторонні). Прирічкові (припоточні) поселення є більш давніми.

Односторонній (однорядовий) варіант цієї форми поселення виник тоді, коли будівлі витягувалися лише в один ряд. Він характерний, як правило, для поселень прирічкових, розташованих у нешироких долинах, оскільки рельеф місцевості не дозволяв проводити забудову на протилежному березі ріки чи потоку. Типовим у цьому відношенні було село Пацканьове Ужгородського району (кадастральні карти за 1865 рік) [22].

Більш поширеними були двосторонні (дворядові) поселення, які з часом, внаслідок поступового ущільнення забудови вздовж доріг, розвивались у вуличні.

Характерним прикладом перехідного від одностороннього до двостороннього поселення є село Бачове (нині Чабанівка Ужгороського району). Спочатку воно розвивалось як одностороннє. Пізніше, з другої половини XIX ст., у зв'язку з процесом обезземелення селян, утворенням нових сімей і їх відокремлення в самостійні господарства, почав забудовуватися протилежний бік дороги [23]. Нині це село вже вуличне (з густою забудовою з обох боків дороги, з вузькими присадибними ділянками за двором).

Село Баранинці Ужгородського району на середину XIX ст. розташовувалося вздовж обох боків дороги, але чіткості в забудові не було — двори знаходилися на різній віддалі від дороги, і тільки за садибними ділянками (відносно правильної прямокутної форми) спостерігається лінійний характер поселення [24].

Аналіз картографічного матеріалу показує, що цілий ряд закарпатських поселень внаслідок ущільнення забудови, виникнення нових дворів у глибині присадибних ділянок та прокладання до них від центральної вулиці коротких вуличок набули гребінчастої форми. Таких коротких вуличок, що відходили від головної, перпендикулярно до неї, може бути багато. Поселення гребінчастої форми при однаковій зовнішній подібності мають різні причини і неоднаковий час виникнення.

Виникнення і розвиток вуличних поселень пов'язаний з чітким розподілом присадибних земель на правильні, витягнені у глибину ділянки. Будівлі розташовувалися близько дороги, з обох боків; двори, як правило, відгороджувалися від вулиці тинами.

На Закарпатті в XIX — на поч. XX ст. побутували одно- дво- і тривуличні поселення.

На середину XIX ст. переважали одновуличні села, зустрічались і поселення з двома, а зрідка навіть трьома паралельними вулицями. У процесі розвитку одновуличні поселення ставали основою для утворення дво- і тривуличних, а також овальних. У більшості випадків паралельні вулиці утворювалися завдяки забудові кінців городів новими житлами, біля яких згодом з'являлася дорога.

Зустрічались поселення з паралельними вулицями іншого походження — як наслідок поступової двобічної забудови близько розташованих від села польових доріг. Овальні (підковоподібні) поселення утворювалися з двовуличних шляхом забудови і з'єднання з одного боку двох паралельних вулиць (якщо дозволяв терен, паралельні вулиці могли з'єднуватися між собою перпендикулярно розташованою до них вулицею, таким чином поселення набувало П-подібної форми). До двовуличних належали села Кальник Мукачівського, Туриця Перечинського, Добробратове Іршавського, Нересниця Тячівського районів (за матеріалами карт XIX—поч. XX ст. можна прослідкувати дальший

[22] ДАЗО, ф. 125, оп. 6, од. зб. 76.
[23] ДАЗО, ф. 125, оп. 6, од. зб. 108.
[24] ДАЗО, ф. 125, оп. 1, од. зб. 352.

розвиток цих поселень), до тривуличних — село Стеблівка Хустського району[25].

Яскравим прикладом розвитку від простіших до складніших форм є згадуване підгірне село Кальник. Як видно з карт за 1865 рік, поселення в основному розташоване на двох паралельних один до одного пагорбах уздовж двох паралельних вулиць, що перетинаються посередині дорогою, яка веде на поле і в сусідні села. Між горбами, посередині села тече потічок Кальничок, ділячи його на дві частини. Двори розташовані з двох боків вулиць (зрідка з одного), житла наближені до вулиці, присадибні ділянки здебільшого мають форму витягнутого у глибину прямокутника. В одному місці, за вулицею, бачимо ще й окреме гніздо, групу хат під спільним прізвищем Цоцко[26].

Форма цього поселення на початок XX ст. (карти за 1907 рік)[27] змінилася мало: ущільнилася забудова з обох боків вулиць, присадибні ділянки набули цілком правильної прямокутної форми, будівлі ще більше наблизилися до вулиці, кінці двох вулиць (з півночі села) починають забудовуватися (у 50-ті—60-ті роки XX ст.); вони з'єдналися повністю, поступово забудувалася ще одна вулиця, яка вела в поле; таким чином, поселення набуло досить складної форми.

Нерідко паралельні вулиці з'єднувалися провулками і села набували квартального планування. Яскраво виражений вуличний характер з елементами чіткої квартальної забудови мало в 60-ті роки XIX ст. село Великі Лучки Мукачівського району[28].

Слід відзначити, що морфологічні особливості місцевості також накладають відчутний відбиток (особливо в початковий період) на форму та розвиток вуличних поселень.

З архівних і літературних джерел, художніх творів і малярства, поштових листівок, фотографій (в основному 20-х — 30-х років XX ст.), а також польових матеріалів можна скласти узагальнене уявлення про зовнішній вигляд традиційних сільських поселень Закарпаття. На їх вигляд, крім природно-географічних умов та соціально-економічних факторів, значний вплив мали місцеві будівельні традиції (особливості планування хат, використання будівельних матеріалів, обмазка і побілка жител чи їх відсутність, форми даху і способи його покриття, характер орієнтації жител і господарських будівель та їх розташування одне відносно одного, місце знаходження церкви і т. д.).

Щодо зовнішнього вигляду закарпатських поселень можна виділити кілька географічних зон, які в основному співпадають з етнографічними районами.

Рівнинна зона змикається з етнографічною групою долинян, основним заняттям яких було землеробство. У гірській зоні щодо особливостей зовнішнього вигляду поселень можна виділити такі історико-етнографічні райони як Гуцульщину, Бойківщину й Лемківщину (в наш час основна територія Лемківщини знаходиться в Чехо-Словаччині та Польщі, на Закарпатті лемківські села розташовані у Великоберезнянському та Перечинському районах).

На рівнині, як правило, переважали вуличні, рядові чи скупчені села, з досить широкою головною вулицею, вкритою влітку товстим шаром пилюки, іноді з площею у центрі села. З обох боків вулиці між дворами тягнулася невисока плетена огорожа, за якою на певній відстані розміщалися селянські будівлі — хати, здебільшого ближче до вулиці, переднім фронтом (частіше) або фасадом (рідше) до неї; господарські будівлі — здебільшого у глибині двору (за хатою, в один ряд з нею, поперек двору), рідше — напроти житла. Хати обмазані та побілені, з чотирисхилими дахами, вкритими соломою. Особливо мальовничими були житла, дахи яких знизу до верху (або кути даху) покривалися солом'яними снопами («жупами») у вигляді східців. Не-

[25] ДАЗО, ф. 125, оп. 1, од. зб. 1936; од. зб. 3813; од. зб. 2850; оп. 6, од. зб. 69.
[26] ДАЗО, ф. 125, оп. 1, од. зб. 1936.
[27] ДАЗО, ф. 125, оп. 1, од. зб. 1937.
[28] ДАЗО, ф. 125, оп. 1, од. зб. 4569.

повторного вигляду сільським вулицям надавали колодязі з журавлями. Двори знаходилися в оточенні садів. Простір між хатою і вулицею (кертик) найчастіше використовували для квітів. На найвищому місці стояла церква, теж побілена. Вона була вертикальною домінантою, що композиційно об'єднувала все село і створювала враження архітектурної довершеності.

Рівнинні поселення за зовнішнім виглядом дуже близькі до подільських сіл, а в етноконтактних зонах (або селах із змішаним населенням) були схожі до угорських, румунських словацьких.

Передгір'я та широкі міжгірні долини є перехідною зоною між рівниною й гірською областю, але поселення тут за зовнішнім виглядом ближчі до низовинних. Особливо мальовничими в цій зоні були українські поселення в Іршавському, Мукачівському та Перечинському (долина ріки Тур'ї) районах, де хати білили в сині кольори й покривали соломою у вигляді східців. Тут села за зовнішнім виглядом особливо близькі до подільських, що можна пояснити історичним фактом — переселенням з Поділля разом з князем Федором Корятовичем у кінці XIV ст. значної кількості селян і їх розселенням у вказаних районах. У нижніх течіях рік Тересви і Тереблі зруби хат залишалися відкритими, але колориту селам надавали обведені в синій колір стики брусів хатніх стін, вікна і двері жител.

У гірській зоні поселення мали інший вигляд, незважаючи на типологічну близькість будівель зі спорудами рівнинних та передгірних районів. Вклинені у вузьких долинах, біля потоків і верхніх течій річок, часто серед лісів, витягнені у формі ланцюга або вільно розкидані по схилах гір, ці села мали вигляд ще недокінченого формування. Особливо це стосується гуцульських поселень, розкиданих одинокими дворами на значній відстані один від одного на значному просторі.

У більшості випадків огорожі були відсутні. На відміну від низовинних і передгірних поселень, садів тут не було, лише окремі плодові дерева знаходилися біля хати. Житла небілені, з відкритими зрубами з півколод чи брусів, що мали темносірий або темнобрунатний колір часто з відкритими або закритий знизу галереями. Дахи на Гуцульщині чотиросхилі з невеликими фронтонами, вкриті драницею, на Бойківщині та Лемківщині — чотирисхилі, вкриті у високогірних селах — драницею, у нижче розташованих — соломою. Особливо високі дахи побутували на Бойківщині (пропорція видимої частини зрубу і даху 1:3).

Як же проходив розвиток форм сільських поселень Закарпаття за роки радянської влади, тобто з середини 40-х років? У гірських районах у 50-ї роки ще поширеними були розкидані села, в яких щільна забудова концентрувалася біля центральної дороги, а поодинокі двори були розсіяні по навколишніх горах. Так, у 1953 році в Рахівському районі нараховувалося біля 5 тис. хутірських дворів, у Міжгірському — близько 1,5 тис., у Хустському — біля 4 тис.[29]

Така кількість нових хуторів залишила помітний слід у характері і формах поселень.

За радянської влади чимало хуторів було перенесено вниз, до основного ядра села, де розміщалися школи, клуби, бібліотеки, лікарні й амбулаторії, дитячі садки і спортивні майданчики. Все ж в окремих гірських поселеннях хутори ще залишаються, зберігаючи риси колишнього заселення, водночас вони є базою для обслуговування тваринників, зокрема, на полонинах.

З інших форм поселень у наш час побутують ланцюговоподібні, а особливо поширені вуличні і скупчені з квартальною забудовою вулиць.

Пубутування ланцюговоподібних поселень зумовлене факторами географічного характеру: вузькі міжгірні долини, між якими протікає річка, змушують розташовувати село у довгий ланцюг біля дороги, що тулиться до річки і повторює обриси останньої (села Нижнє і Верх-

[29] Див.: *Анучин В. А.* География Советского Закарпатья.— М., 1956.— С. 228.

не Студене, Тюшка, Розтока Міжгірського, Латірка Воловецького, Гусний, Сухий, Тихий Великоберезнянського районів та інші).

На низині поселення здебільшого вуличні, окремі мають 4—5 і більше вулиць. Розташовані села, як правило, на дещо підвищених місцевостях, на пагорбах, які не затоплюються під час повноводдя, хоча окремі з них (біля Тиси) іноді потрапляють під це лихо. Паралельно до головної вулиці (через неї проходять шосе) часто тягнеться ще одна або дві вулиці, з'єднані з головною провулками. Тому такі села ніби діляться на квартали, що нагадують у мініатюрі міський тип планування. Деякі села, повторюючи обриси горбів, на яких вони розташовані, мають округлу форму і здаються, на перший погляд, безсистемно скупченими. Але і в них, як правило, виділяється центральна вулиця.

Передгірні райони (особливо передгір'я Вулканічного хребта) заселені надто густо. Села тут знаходяться одне від одного досить близько (на відстані 3—4 км), розташовані вони в долинах рік, часто на невисоких горбах. Форма поселень переважно вулична, мають чітко виражений центр з подібною до низовинних сіл забудовою.

Таким чином, незважаючи на зміни в соціально-економічних умовах, своєрідність закарпатських поселень залишається, вона зумовлюється як природніми, так і етнічними факторами.

ПАВЛО ФЕДАКА

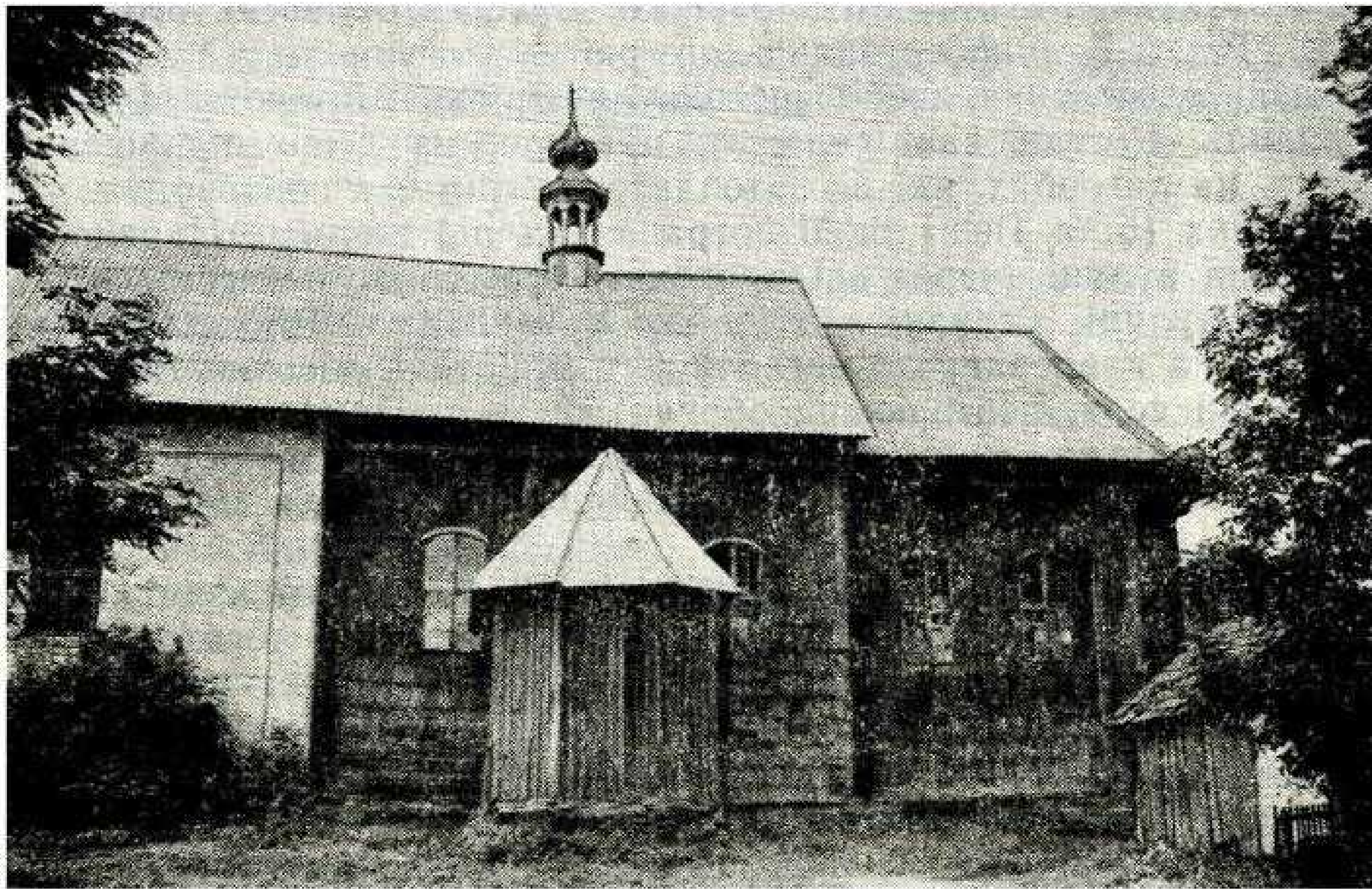
Ужгород

ДЕРЕВ'ЯНІ КАТОЛИЦЬКІ ХРАМИ ЛЬВІВЩИНИ

Народи, які протягом століть разом з українцями проживали на території нашої республіки створили яскраві, самобутні мистецькі твори, зокрема й пам'ятки архітектури. Цей пласт народної творчості залишається і досі «білою плямою» в історико-архітектурній спадщині України, що значною мірою позбавляє можливості її цілісного осмислення і викладання. Тому велике значення має вивчення різновидів споруд, що з тих чи тих причин до цього часу не привертали уваги дослідників. Ними є дерев'яні костьоли. Ні окремих статей, ні навіть згадок про них не знайдемо в жодному історико-архітектурному виданні радянського часу. Перші замітки знаходимо в каталозі пам'яток архітектури та містобудівництва [1], де зафіксовані дві споруди, що знаходяться під охороною держави. Це костьоли в с. Вишеньках на Волині (1771) і в с. Тадані на Львівщині (1734). Відзначимо принагідно, що в шематизмах [2] тільки однієї Львівської архідієцезії, складених на початку століття, їх занотовано кілька десятків.

Влітку 1988 р. авторами виявлено ще три храми [3], двом з яких і присвячено дану статтю. (Третій костьол в с. Ільнику Турківського району Львівської області збудований в 1930-х роках не розглядається). Враховуючи маловивченість питання, метою даної розвідки є постановка проблеми, для перших етапів розв'язання якої необхідне нагромадження матеріалу, його упорядкування та атрибуція кожної пам'ятки. Костьоли знаходяться в селах Раденичах та Стоянцях Мостиського району Львівської області [4].

[1] Див.: Памятники архитектуры и градостроительства.— К., 1985.— Т. 1—4.
[2] Див.: Schematismus universi venerabilis cleri saecularis et Regularis Archidioecesis rit. lat. Leopoliensis.— Leopoli, 1910.
[3] Датований XVI ст. костьол в с. Крукеничах Мостиського району (один з найстародавніших у Перемишській дієцезії) був розібраний на початку 1980-х років.
[4] Костьол в Раденичах до останнього часу використовувався як сховище хімдобрив, а в Стоянцях як колгоспний склад.



Костьол другої половини XVII ст., Стоянці Львівської обл.

Парафію в Стоянцях, за переказами, закладено в XV ст.[5] Вона вперше згадується в 1493 р.[6] В XVI столітті храм переходить до рук протестантів, але 1631 р. знову повертається католикам[7]. 1661 року було поновлено фундуш, а в 1714 — його освячено[8]. Наведені історичні дані дозволяють датувати храм 60—70-ми рр. XVII ст.: адже після відновлення дотації мав минути деякий час, необхідний для накопичення потрібної суми з прибутків на будівництво. Імовірно, в XIX ст. (але до 1910 р.)[9] споруду з західної сторони подовжено новим цегляним органним хором та домуровано закристію.

Стародавня частина складається з двох основних об'ємів: прямокутної в плані нави та пресбітерію. Гранчаста крухта на південному фасаді приставлена пізніше, тоді ж, мабуть, перероблено конструкції даху і збільшено винос карнизу. Скромний декор представляють різьблені у вигляді вервечки лисиці та обрамлений «вухастим» порталом вхід до закристії.

При створенні об'ємно-просторової структури використано прості раціональні співвідношення. Розбивка в плані починалася з вписаного в контур пресбітерію квадрату, сторона якого дорівнює 20 ліктям по 36 см. Довжина нави становить півтора квадрати, або 30 ліктів. Три східні грані пресбітерію утворені шляхом поділу сторони квадрата на два рівні відрізки, від середини яких у східному напрямку відкладено відстань 5 ліктів (або 1/4 сторони квадрата). Отже, загальна довжина пресбітерію становить 25 ліктів і дорівнює ширині нави, висота ж стін зрубу сягає 20 ліктів (сторона вихідного розбивочного квадрата). На половині висоти зрубу починається перемичка т. зв. «луку тенчового» з підп'ятниками у вигляді декоративних кронштейнів.

Заплічики арки мають незначний винос у плані, завдяки чому об'єм вівтарної частини широко розкривається в наву. Лаконічність обрисів (як внутрішніх, так і зовнішніх), незначна різниця у висотах обох головних приміщень, особливо помітна завдяки високій арці між ними нерозчленована єдність — це ті характерні особливості, які, будучи приробленні на каркас описаних пропорційних співвідношень,

[5] Див.: Słownik geograficzny krolestwa Polskiego i innych crajów słowiańskich.— Warszawa, 1890.— T. XI.— S. 353.

[6] Див.: Schematismus universi venerabilis cleri saecularis et Reqularis Dioecesis rit. lat. Premisliehsis.— Premisliae, 1910.

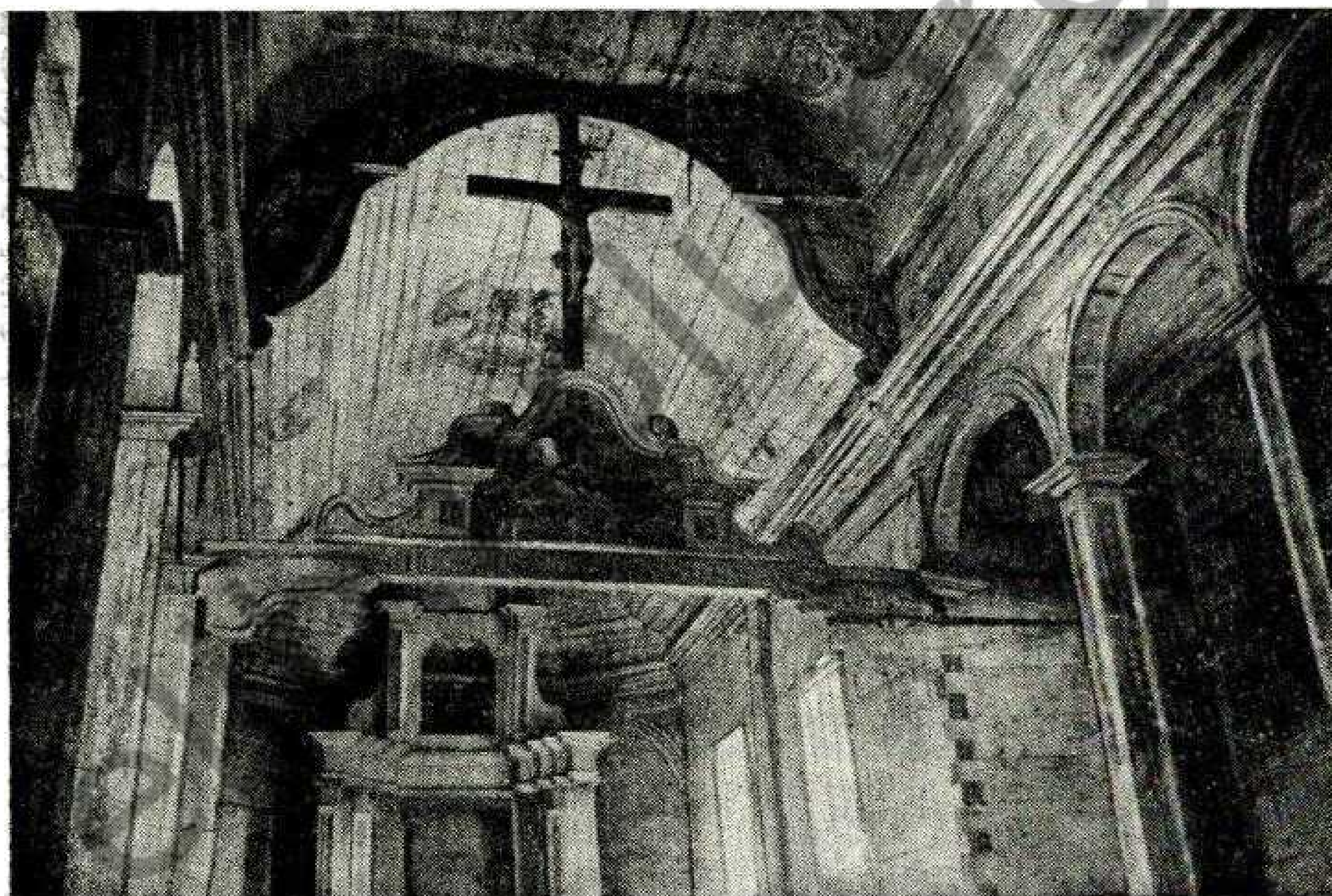
[7] *Там же.*— С. 135.

[8] *Там же.*— С. 135.

[9] *Там же.*— С. 135.



Костьол 1754 р. Раденичі Львівської обл.



Інтер'єр костьолу в Раденичах Львівської обл.

свідчать про бажання будівничого створити цілісний врівноважено-згармонізований простір інтер'єра.

Зовсім інше враження від пам'ятки в Раденичах. Про початок місцевої парафії повідомляється в консисторських актах XVI ст., згідно з якими вона почала існувати з 1470-х років [10]. Напис на тильному боці затяжки тріумфальної арки свідчить, що храм збудовано коштом каноника Перемишського кафедрального собору Валентина Вихровського в 1754 році (деякі джерела подають помилково 1654 р.) [11]. Освячення відбулося в 1768 році. За типом це тринавова псевдобазиліка з вісьмома опорами. До північної стіни пресбітерію примикає закристія з прорізаним пізніше входом, з півдня та півночі добудовано гранчасті каплиці, з яких збереглася південна.

[10] Див.: Slownik...— T. IX.— S. 380.
[11] Див.: Schematismus...

Розбивка плану починається також з вписаного в контур пресбітерію квадрата зі стороною, що дорівнює 15 ліктям по 35,3 см. Довжина діагоналі квадрата дає розмір, рівний сумі ширини головної та однієї з бічних нав, а також розмір довшої стіни пресбітерію (до зламу). Розмітка гранчастої частини проводилась аналогічно як і в Стоянцях. Корпус нав утворює в плані квадрат.

Псевдобазилікальність дала можливість застосувати оригінальне конструктивне рішення перекрить з використанням т. зв. «заскринення»: в поздовжньому напрямку, над опорами, пропущено по два бруси, що є ніби продовженнями верхніх вінців бічних стін пресбітерію. На них спирається каркасна конструкція даху, до якої знизу кріпляться кружала, що утворюють криволінійний обрис стелі. Бічні нави перекриті плоско по балках на рівні обрізу зрубу стін. Конструкція даху первісна, т. зв. «сторчикового» типу, де крокви сперті на вертикальні стояки, поставлені під гребінь і закріплені додатковими підкосами як у поздовжньому, так і в поперечному напрямках.

Найбільш цікавим елементом інтер'єра є опори, що відіграють вирішальну роль у формуванні архітектурної композиції. Створений ними ритм веде в напрямку вівтаря, а центральна нава і пресбітерій, що мають майже однакову висоту, складають разом єдиний витягнутий об'єм. Але враження цілісності відсутнє. Внутрішній простір організовано за принципом контрасту: на тлі добре освітленого пресбітерію виразно читається силует розп'яття, напівтемрява середньої нави вдало протиставлена світлу бічних. Рухаючись по костьолу, щоразу відкриває для себе його в нових ракурсах, у несподіваних поворотах форми, тому інтер'єр справляє враження не обмежуючої скорлупи, а навпаки, вивільненого простору, що перетворюється на формотворчий засіб. Він ніби розриває оточуючу оболонку, долаючи її матеріальність, і тому вона відступає на другий план.

Отже, на даних прикладах проілюстровано два етапи в розвитку одного стилю, а саме його ранню і зрілу фази. Це дає привід для деяких міркувань відносно стилістичної характеристики дерев'яної римо-католицької архітектури України доби бароко взагалі. При однакових габаритах і подібних зовнішніх об'ємах композицій обох костьолів (нава (нави) — гранчастий пресбітерій — закристія) чітко накреслюються відмінності в формотворенні. Помітною рисою декоративного опорядження інтер'єрів є наявність ордерності в тому чи іншому вигляді. Але якщо в Стоянцях її використання виявляється в деяких деталях («вухасті» портали), то в Раденичах тяжіння до відтворення форм кам'яного зодчества помітне навіть там, де їх виконання в дереві викликало технологічні ускладнення. Тому дещо незвично виглядають опори без баз зі спрощеними капітелями, арки між ними та карнизи з далекими від класичних профілями. Та, незважаючи на загалом дуже схематичну трактовку ордерних елементів, розуміння простору стає цілком барокковим. Якщо на першій стадії (Стоянці) статичність і непорушність споріднені зі стилями минулих епох, то на другій (Раденичі) — описані світлотіньові ефекти свідчать про грунтовне оволодіння засадами стилю. Від використання окремих деталей до застосування повного ордера, від спокійної нерухомості до експресивності й динаміки — ось той шлях, який простежується в архітектурі дерев'яних костьолів цього періоду. Саме бажання наслідувати певний стиль і є тією головною ознакою, котра вирізняє храми католиків з ряду дерев'яних інших конфесій доби бароко.

Підсумовуючи сказане автори висловлюють надію, що дана стаття приверне увагу фахівців і буде поштовхом для досліджень дерев'яної католицької архітектури, її більш глибокого аналізу, який надасть можливість скласти узагальнюючу картину розвитку та визначити її місце в культурній спадщині України.

СЕРГІЙ ЮРЧЕНКО,
СЕРГІЙ ШВЕЦЬ-МАШКАРА

Київ



ДО 100-ліття УКРАЇНСЬКИХ ПОСЕЛЕНЬ В КАНАДІ

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

Вельмишановний пане Костюк!

Ми пропонуємо встановити стосунки на рівні міст-побратимів між Києвом та одним із міст Канади (найвірогідніше — Торонто) з тим, щоб в умовах економічної кризи, що насувається на Україну, жителі партнерського міста змогли б допомогти населенню відповідного регіону Києва та прилеглого до нього Києво-Святошинського району в разі угоди з Торонто продуктами, медикаментами та іншими речами першої потреби.

Українське Агентство Допомоги містам-побратимам у Канаді звернулося до Київської міськради з проханням прийняти на черговому засіданні резолюцію про те, що Київ готовий доброзичливо поставитися до діяльності Комітету допомоги містам-побратимам України з міста Торонто (основні напрямки діяльності містяться у заяві Організації, яку відіслано до голови міськради 18 липня 1991 року).

Політика Українського Агентства Допомоги містам-побратимам полягає в тому, щоб стосунки на рівні міст-побратимів встановилися по всій Україні та українських містах: кожне українське місто могло б вступити у взаємовідносини з канадським, близьким йому за розміром, соціальною та економічною структурою тощо. Ряд міст Канади звернулися до нашої Організації з проханням знайти їм партнерів на Україні.

Ми прагнемо встановити контакт з містами по всій широко розпростертій Україні від «Карпат до Дону та Кубані». Коли ми знову надішлемо листа до Києва, то повідомимо й Вас про свою діяльність, сподіваючись, що тим часом Ваш часопис проінформує про неї читачів.

Ми звернули увагу на нещодавнє повідомлення ТАРС про стан радянської економіки, уміщене в газеті «Сільські вісті» (Київ), яке підтверджує багато з того, про що йдеться у листі...

Особливо збентежило нас одне з останніх повідомлень про кількість наявних запасів медикаментів, яке надійшло з Києва, за підписом М. Гусєвої. Воно було надруковане в «Комсомольской правде» за 27 липня 1991 року на стор. 1. Ситуація, що склалася, справді трагічна — навіть при виконанні плану на 100% вдасться виробити лише 30% необхідних найпростіших медичних препаратів.

Автор статті покладає великі надії на закупівлю іще 40% ліків за кордоном. Але при цьому 30% все ж таки не вистачатиме. Незрозуміло, що дає автору основу для оптимізму, коли він говорить про закупки як альтернативу подарункам з-за кордону. На сьогоднішній день ваша країна заборгувала світові 70 мільярдів доларів (не карбованців!), причому 10 з них — лише самій Канаді...

Слід відзначити повідомлення «Нью-Йорк таймс» за 5 серпня цього року (стор. 4) про виступ першого заступника прем'єр-міністра СРСР з питань економіки по радянському телебаченню 4 серпня. Він заявив, що сьогодні існує реальна загроза голоду.

Ми звернулися до Київської міськради з пропозицією про те, щоб Ваше місто поріднилося з одним із канадських міст. Така угода створила б можливість забезпечення населенню Києва допомоги продуктами, медикаментами та іншими речами першої потреби.

Ця гуманітарна допомога могла б розповсюдитися і на приміські райони Києва.

Подалі можна було б продовжити співробітництво між містами-побратимами (канадськими та українськими) і після виходу з кризи.

Просимо Вас підтвердити отримання Вами листа, тому що міжнародна пошта у багатьох випадках виявляється ненадійною.

З повагою — *Д-р Олег Підгайний,*
Президент Канадської організації
допомоги містам-побратимам на Україні.

НА ОДНОМУ МІСЦІ ХРЕСТІВ ДВІСТІ

При переїзді через східну і центральну Альберту перед подорожуючим час до часу являються й знову зникають елеватори-зерносховища. Серед інших будівель степового краєвиду, може, не так регулярно, як елеватори, видніють бані церков візантійського стилю. В більшості випадків при наближенні до однієї з тих церков можна побачити і громадські цвинтарі біля українських степових осель, що розсипані по широких територіях заходу Канади. Сьогодні завдяки процесові розширення фермерських ділянок та частинного відходу молодшої генерації до міст, їх кількість постійно зменшується.

Число описових чи аналітичних праць про цвинтарі українських поселенців у степових провінціях ніяк не дорівнює кількості самих кладовищ. Причину цього можна знайти у прислів'ї: «Живий живе гадає». Контраргументом такої думки може бути документальний фільм «Великдень Лучака» (постановник Роберт Климаш), в якому наголошується, що цвинтарі є доволі метушливими місцями.

Один з найдавніших українських цвинтарів Альберти розташований в місцевості Скаро (неподалік містечка Брудергайм — якихось сімдесят кілометрів на північний схід від Едмонтона). Він може послужити цікавим прикладом громадсько-церковних юридичних суперечок. Для кращого зрозуміння такої суперечки слід подати деякі історичні моменти, які призвели до цих конфліктів.

Серед перших поселенців на території нинішньої Альберти священників не було. Навіть коли б нам хотілося сперечатися про релігійні почуття оцих переселенців, важко обстоювати думку, що переважна більшість їх не зналася на таких християнських обрядах, як хрещення, шлюб чи похорон, що на батьківщині були пов'язані з церквою. Багато з них брало участь у рідних обрядах календарного циклу. Після їхнього приїзду в Канаду переселенці втратили всякі можливості (активні чи пасивні) брати участь у цих традиційних звичаях і обрядах. Нікому було виконати церковні обряди — хрестити новонароджених, освятити шлюб чи здійснити похорон небіжчиків. Повна відсутність обрядового завершення колишніх родинних традицій тривала принайменше п'ять років від дати першого поселення українців у Канаді. Цей стан речей став приводом почуття вини чи порушення родинних обов'язків поодиноких переселенців; таке почуття ширилося на цілу громаду новоприбулих.

Отже, місцеві громади перших українських переселенців докладали великих зусиль, щоб спровадити священників до Канади. Проте довгий час подібні намагання були безуспішними. Повільна процедура й часом майже безнадійне очікування духовної опіки привело як греко-католицьких галичан, так і греко-православних буковинців до пошуків інших шляхів розв'язання цієї проблеми. Одним з таких — користуватися обслугами існуючих у Канаді церковних громад — римо-католиків, протестантів, російських православних. Унікальними були стосунки українських поселенців з останньою групою. Російське православ'я певною мірою споріднене щодо церковних обрядів українців. Мова ро-

сійської православної церковної служби була варіантом церковно-слов'янської. Подібні варіанти церковної мови уживали й українські священники та дяки ще в рідному краї.

Звичайно, найважливіша різниця між українськими греко-католиками й греко-православними та російськими православними була церковна приналежність чи юрисдикція. Російське православ'я мало можність перебувати в нових українських громадах, оскільки Російська церква вже дістала юрисдикцію раніше на північно-американському континенті. Тому, коли українські поселенці просили духовної опіки у чинників російської православної церкви, останні не відмовили в своїх послугах. Такий збіг обставин у релігійному житті українських поселенців Канади, особливо для українців греко-католиків чи уніатів, сильно вплинув на духовне життя не тільки першої але також дальших генерацій. Його наслідки наявні й в матеріальній культурі духовного характеру.

Сьогодні дві третини кладовища (чи кладовищ) належать греко-католицькій парафії Чесного Хреста, а решта — російській православній парафії Вознесіння. Незважаючи на двоподіл цвинтарної площі, за віросповіданнями простежуються певні спільні риси у релігійній матеріальній культурі цього місця вічного спочинку. Тут можна порівняти і зіставити а) форми надгробних пам'ятників, б) орнаментацію, в) мову епітафії. Найранішою структурою надгробних пам'ятників на кладовищах ранніх переселенців були дерев'яні хрести. Їх зникнення частково спричинене модою чи природним розпадом дерева. Часами при загальному впорядкуванні кладовища випалювали суху траву, а з нею і дерев'яні хрести.

Мабуть, найбільш поширеною формою в обох частинах сьогоднішнього кладовища є хрести з конюшиноподібними чи трилистими закінченнями рамен. Ці трилисті цементні пам'ятники вилито у форми з перехрещеними металевими прутами. Їх ставили на українсько-канадських кладовищах до пізніх 1950-х років.

Інша спільна риса обох частин кладовища це — рельєфно виконане оздоблення пам'ятників. Незважаючи на те, що їх менше як цементних така орнаментація досить поширена. За типовим оздобленням це п'яти- й шестикутні зірки, а також рослинна символіка. Деякі зразки давньої рослинної символіки, очевидно, пов'язані з космогонічним «деревом життя».

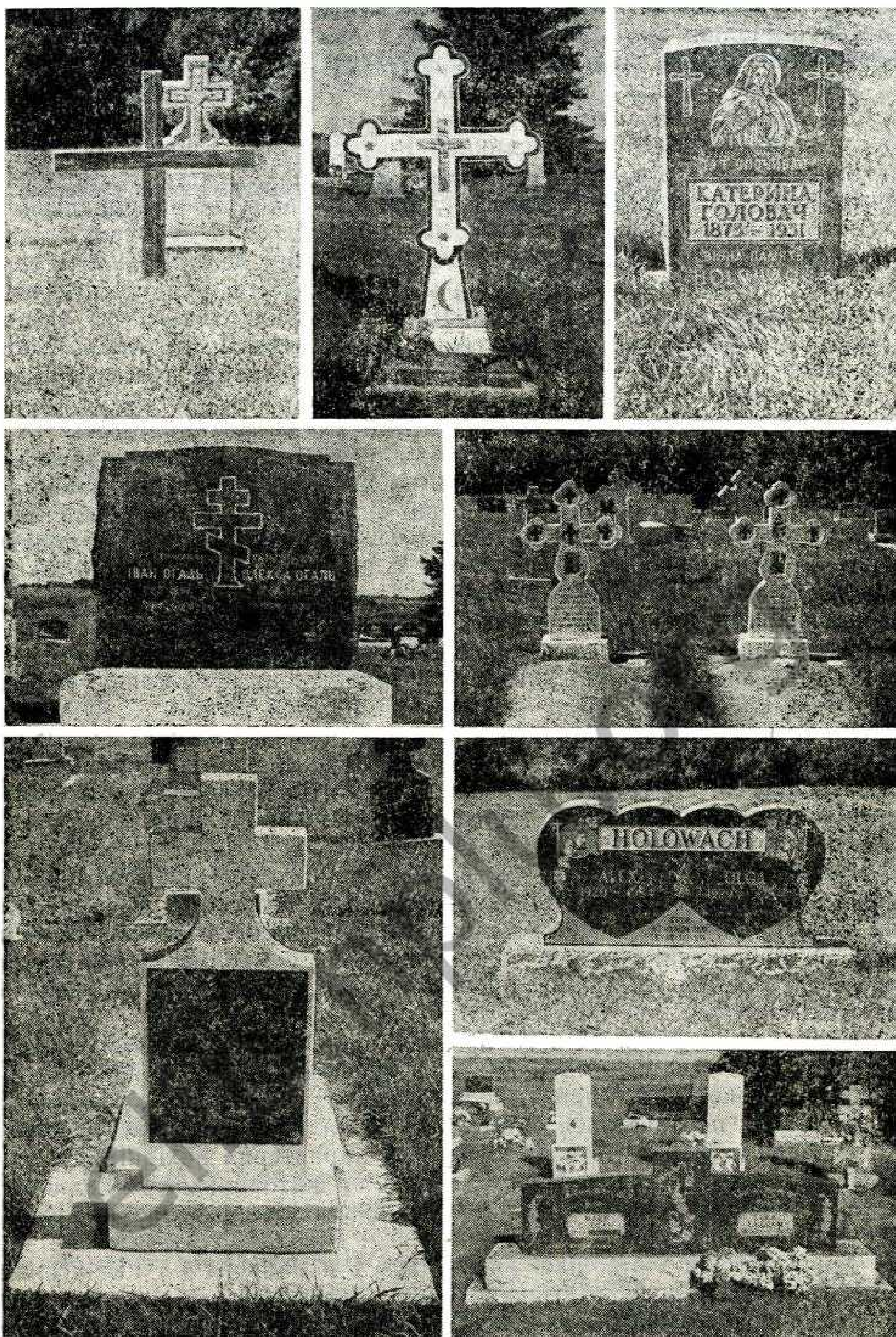
Мініатюрні хрести різного вигляду дуже часто служать орнаментальними та символічними знаками в центральній частині або на раменах хрестоподібних пам'ятників. Символ перемоги християнства над ісламом позначається півмісяцем у підніжжі деяких хрестів.

Рельєфна фігура розп'ятого Христа характерна західній духовній традиції. Такі рельєфи можна бачити і на католицькому кладовищі парафії Чесного Хреста. Вона також наявна і в російсько-православній частині цвинтаря.

Християнська символіка з'являється і в написах на пам'ятниках. Тут маємо старослов'янські скорочення які можна вважати проміжним явищем між орнаментом та звичайним написом. На пам'ятниках найчастіше зустрічаємо букви ІС, ХС, А, та ω які означають Ісус Христос, початок та кінець.

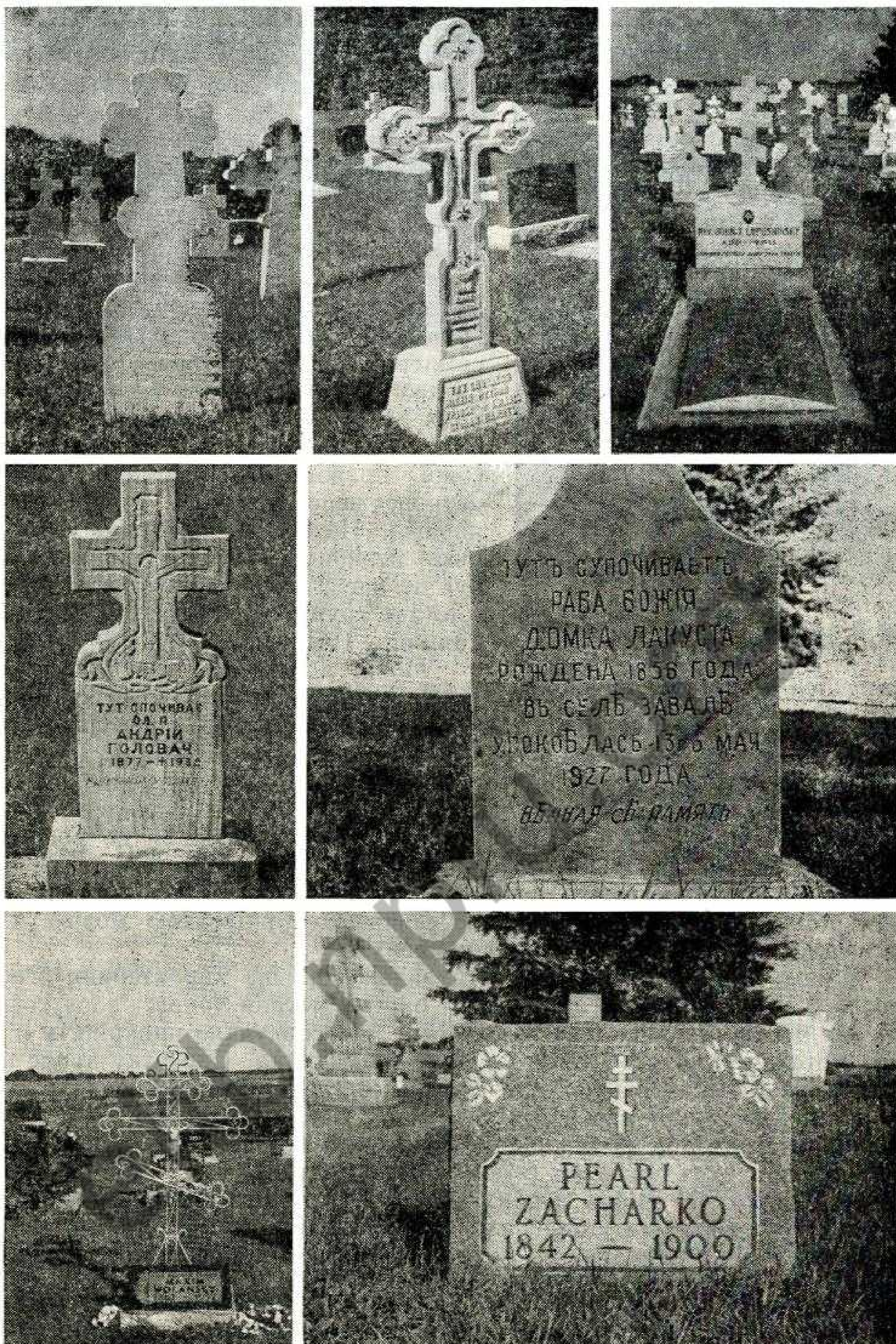
Українська мова також присутня в написах на пам'ятниках двох частин кладовища. Прикладами цього можуть послужити написи «Тут спочиває бл. п. Андрій Головач 1877—1939. Вічна йому пам'ять «на цвинтарі Чесного Хреста або «Тут спочиває Олекса Огаль. Род. 1865 пом. 1938» з подібним повідомленням про Івана (1902—1938) на цвинтарі Вознесіння.

Незважаючи на те, що українські написи на пам'ятниках можна вважати спільним знаменником для обох цвинтарів, спостерігаємо і мовну зміну, цебто тенденцію вживати спочатку двомовні, а відтак виключно англійські написи. Імена померлих часом з'являються обома мовами — українською й англійською. На одному хресті маємо мета-



леву плиту, яка була пізніше прикріплена до зворотної сторони пам'ятника. На ній подано ту саму статистику про померлого українською і англійською мовами, а саме: коли він приїхав до Канади, до якого портового міста причалив та число секції-ділянки його гомстеду. Надгробні написи виключно англійською мовою з'явилися на пізніше поставлених пам'ятниках.

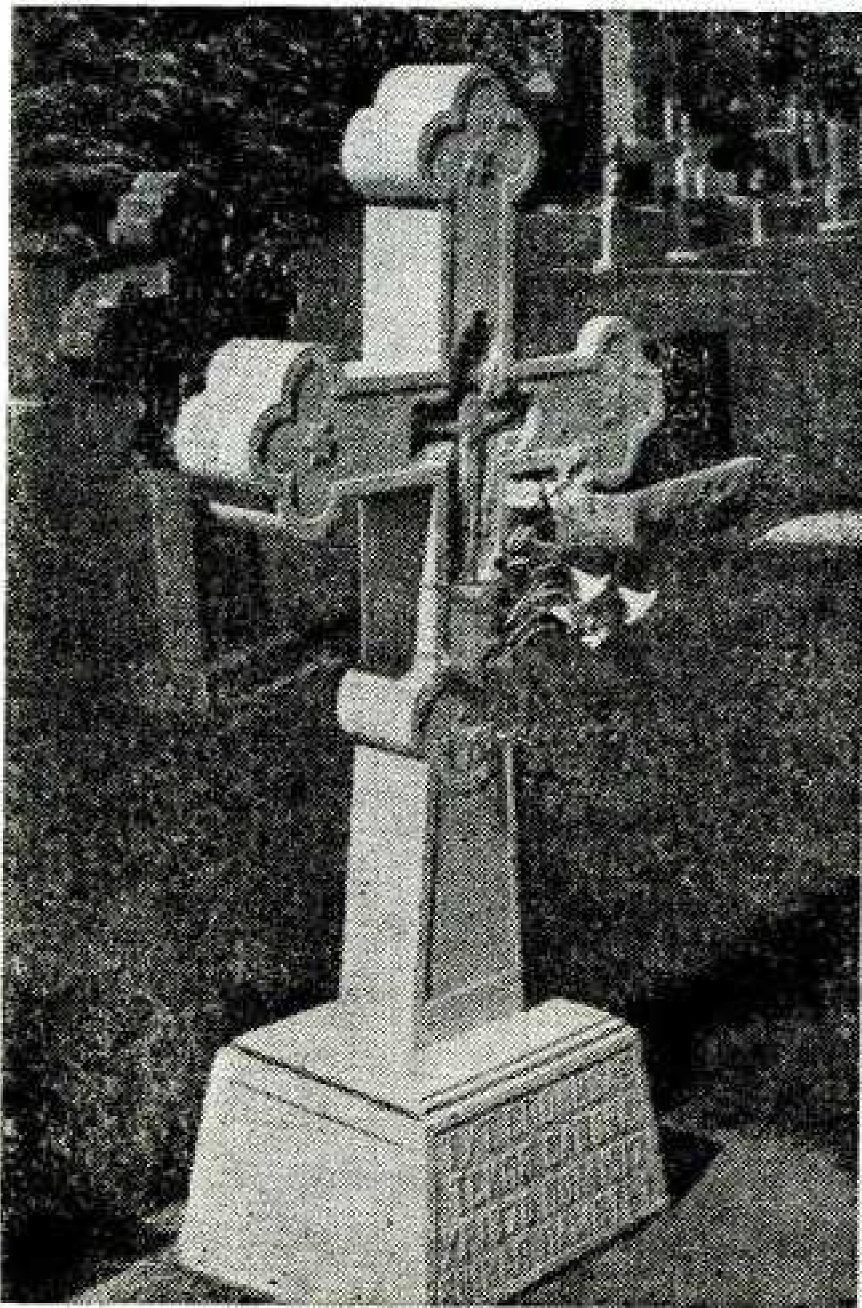
Сильні намагання теперішніх нащадків українських переселенців включитися в життя канадського суспільства позначаються також і на загальному вигляді кладовищ. У зв'язку із зникненням малих ферм у преріях та з переселенням колишніх фермерів до великих міст, майбутнє цих прерійних цвинтарів стає під загрозою. Нові свіжі могили, нові



Надгробні пам'ятники на цвинтарях Чесного Хреста та Вознесіння Скаро поблизу містечка Брудергайм у провінції Альберті (Канада). Фото Р. Мороз, аспірантки слов'янського відділення при Альбертському університеті.

надгробні пам'ятники та розмови з місцевими людьми переконують, одначе, що певні особи з глибокою прихильністю до рідного грунту будуть і надалі робити поховання на цих присілкових цвинтарях, але уже не так часто.

Крім спільних рис, є й відмінні особливості, які чітко відрізняють один цвинтар від другого (чи одну частину цвинтаря від іншої). Одна з таких відмінностей відтворює формальні релігійні віровизнання, а друга — мову. Цвинтарний поділ між російською та католицькою



Надгробний пам'ятник на цвинтарі Вознесіння (Скаро поблизу містечка Брудергайм).

юрисдикціями виразно відбувається в пізніших цементних і кам'яних пам'ятниках. Так званий православний трираменний хрест чітко відрізняється від інших своїм виглядом, формою та декоративними елементами. Стиль і символіка латинських хрестів мають однакову функцію на українському католицькому цвинтарі. Але православно-католицький двоподіл мав і винятки—декотрі пам'ятники західного християнства на території православного цвинтаря й навпаки. Це насамперед поділ цвинтаря. Деякі родини небіжчиків вирішили не переносити прах після судового розподілу кладовища. Місцеві історики серед російської православної громади досить неупереджено описують історію своєї парафії. Натомість, членство католицької церковної громади з жалем згадує ті часи, коли знайшлася серед громади група «схизматиків», що зрадили віру і людей.

Мовні відмінності не такі чіткі, як самі форми хрестів. Старослов'янська мова була офіційною, коли перші українські переселенці виїздили в Канаду. Українська греко-католицька церква уживала старослов'янську мову до кінця шістдесятих років, коли вона перейшла на українську мову, яку й до того часу уживали під час проповідей і в позаобрядових діях. Якщо українські переселенці належали до російської православної церковної громади, то старослов'янська мова залишилася при богослуженнях й донині. У позаобрядовому житті членство тієї громади розмовляло мішаною російсько-українською мовою. Це відбито і на деяких надмогильних написах.

Можна було б проаналізувати значно більше характерних особливостей цих двох цвинтарів. Деякі окремі могили також заслуговують на дальше дослідження. Наприклад, що спонукало прикріпити пізніше металеву плиту до вже згаданого пам'ятника? Спочатку напис на камені був дуже детальний, але додана металева плита включає, окрім особистої інформації про померлого, місце його походження та адміністративну територію за сучасним радянським поділом, навіть орфографічне виправлення прізвища (від Рудко до Рудько).

Цей короткий аналіз деяких аспектів українсько-канадських надмогильних пам'ятників у центральносхідній Альберті показує, що українські цвинтарі є важливим джерелом інформації для дослідників культури.

БОГДАН МЕДВІДСЬКИЙ

Едмонтон
Канада



ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Все творче життя М. В. Лисенка охоплюють два напрямки: збирання, вивчання, обробка народних пісень та створення музики до віршів Т. Шевченка. Слід відзначити, що звернення композитора до музичного фольклору було різноманітним: дослідження героїчного епосу й музичних інструментів, вивчення ладових систем і створення «вінків веснянок», використання підголосково-поліфонічного складу й написання «хорових десятків». Нерівноважними, а інколи й суперечливими були висновки композитора щодо особливостей народної пісні. Сучасне музикознавство пояснює це недостатнім та однорідним матеріалом, яким він користувався [1]. Але примітно й те, що висловлюванням композитора притаманна невтомна праця творчого мислення і прагнення постійного, глибшого вивчення фольклору. На підтвердження зазначеного наведемо його думки про стилістичні засоби народної пісні, записані в різні роки життя. У праці «Характеристика музичних особливостей народних дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» М. Лисенко, порівнюючи російські та українські пісні, робить такі висновки: «мелодія з діатонічної, спокійно-безстрасної, постійно наближалася до мінорної гами і допускала хроматизм, так би мовити, європеїзувалася, не втрачаючи, проте, своєї епічно-характерної краси»; «ритм українських пісень здебільшого буває квадратний або третній, постійний, тобто пісня додержує його від початку до кінця» [2].

У відомому листі до Ф. Колесси від 22 квітня 1896 р. М. Лисенко, грунтуючись на своєму великому досвіді збирання та обробки фольклору, подає незрівнянно глибшу характеристику ладових засобів української пісні: «Щедрівки, колядки, веснянки та ін., — усе це обрядові пісні стародавнішнього дохристиянського складу. Вся їх будова — сама проста, зачинаючи зі складу у 3 тони і доходячи до 5—6—7-тонового [...]. Звичайна річ, що ці мелодії більш, ніж які інші, збудовані не на сучасному нам мажорі й мінорі європейської гами, а на звукорядах (тетрахордах), спільних усій прадавній музиці [...]. Таким світоглядом і треба водитись, трактуючи наші прадавні мелодії, і гармонізувати їх діатонічними інтервалами. Хроматизація в голосах змінює їх всю стать до неподобенства, невпізнання, надає їм цілком чудну вдачу, псує, калічить їх» [3].

І ще один фрагмент з цього листа, де М. Лисенко характеризує фактурну будову пісенного фольклору України: «Звичайний гуртовий спів є двоголосного складу. Кожний голос тут є цілком самостійний хід мелодійний, цілком самостійна пісня; це дійсно є варіант тої первісної

[1] Див. передмову М. М. Гордійчука до реферату М. В. Лисенка «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм».
[2] *Там же.*— С. 27, 29.
[3] *Лисенко М. В.* Листи.— К., 1964.— С. 270.

пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з ним на якийсь короткий час, щоб знову відокремитись. Кожний такий голос у гуртовому співі є самостійний контрапункт. З цього спостерігайте, що кращих контрапунктистів, як наш люд співучий, не вигадаєте; і на диво усе це без консерваторій, без підручників до гармонії великомудрих. Який-то в ньому сидить запас музикального відчуття, здібності, творчості!»[4].

В літературній спадщині М. Лисенка не аналізуються методи інтонаційного розвитку в народних піснях, особливості формоутворення тощо. Але, розглядаючи його окремі твори, переконуємося, наскільки глибоко осягнув композитор ті витонченості варіаційного розгорнення, кадансування, співвідношення ритмоінтонаційних формул у солоспівах. Сучасне музикознавство має обширну літературу, де висвітлено питання фольклорних засад у творчості М. Лисенка. Серед неї — праці Ф. Колесси, Л. Архімович, М. Гордійчука, Т. Булат та ін., які розкривають засоби обробок композитором народних пісень, збагнення їх ладогармонічних та фактурних особливостей, різноманітних музичних нашарувань українського фольклору. Істотні риси стилю М. Лисенка розглянуті також у зіставленні його творів з поезіями Т. Шевченка в дослідженнях Д. Ревуцького, М. Гінченка, О. Правдюка. Безперечно, варто продовжити цю лінію дослідження, зробивши акцент на порівнянні оригінальних творів самого композитора з українськими солоспівами на однакові тексти. Найхарактернішим матеріалом для цього є романси з циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка».

В окремих жанрах вокальних мініатюр відрізняється співвідношення професіональної форми і традиційних для народної пісні засобів розвитку музичного матеріалу. Так, наскрізна структура романсів-монологів («Минають дні», «Доля» тощо) складніша композиційною будовою і тематичним розгорненням, ніж музична форма пісень танцювального характеру чи ліричних солоспівів (таких, як «Навгороді коло броду»), що мають яскраво виражені народнопісенні риси. Тому виникає питання про взаємовідносини традицій класичної вокальної мініатюри і народної пісні в різноманітних жанрах романсової лірики М. Лисенка. Але насамперед треба з'ясувати, про які фольклорні нашарування може йти мова в циклі «Музика до «Кобзаря», які риси народної творчості в даному випадку живили фантазію композитора.

Навряд чи М. Лисенко, втілюючи в музику твори Т. Шевченка, спирався на давній селянський фольклор — календарі, обрядові та інші пісні. Сама будова поезій Кобзаря заперечує, що композитор звертався до цих жанрів. Ліричні та історичні пісні з чіткою римою та силабо-тонічною ритмікою, героїчний епос (думи XVI—XVIII ст.), танці, жартівливі пісні й коломийки — це фольклорні джерела стилістики Т. Шевченка. Зазначене випливає не тільки з особливостей його віршування: поет неодноразово згадує в своїх творах відомі народні пісні, що відносяться до пісень літературного походження[5].

Таке фольклорне середовище оточувало М. Лисенка. Більше років його життя минули на Полтавщині, в Харкові та Києві — регіоні, де пісні літературного походження були надзвичайно поширені. В зіставленні з деякими з них розглядатимемо його романси.

Цикл «Музика до Кобзаря» починається піснею «Ой одна я, одна»[6]. В порівнянні з наступними творами циклу її можна назвати «учнівською». Фортепіанна партія, завжди цікава і багата за змістом в інших вокальних мініатюрах М. Лисенка, досить несамостійна. Не розвинута двотактова сполучна побудова між куплетами: композитор
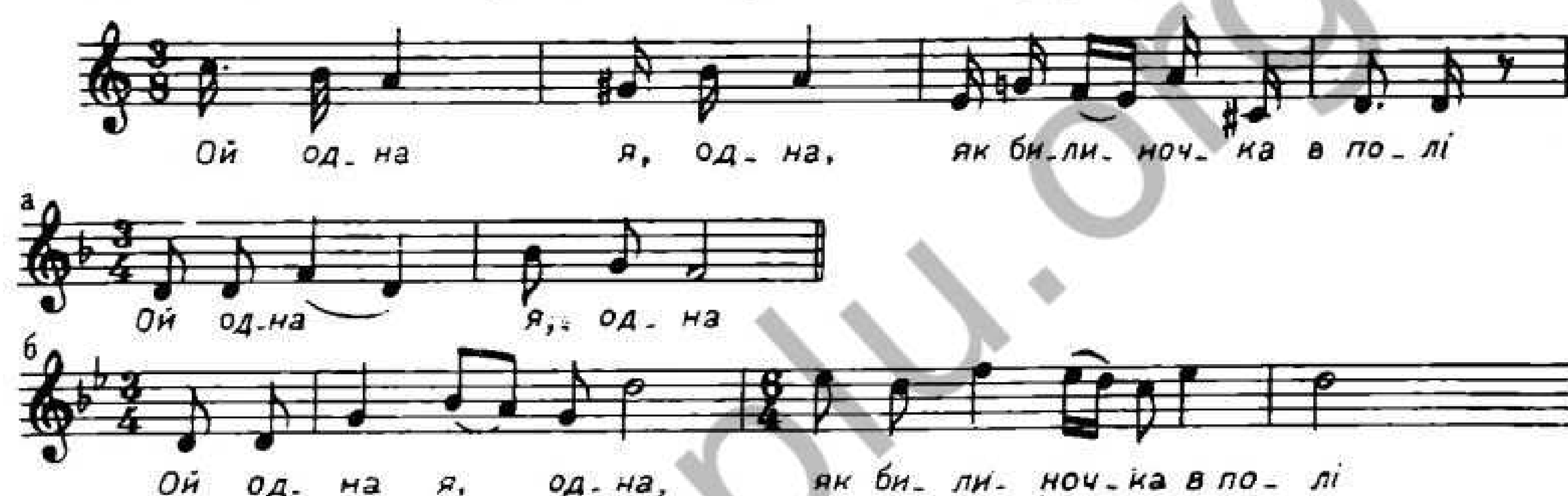
[4] *Там же.*— С. 271.

[5] Докладніше див.: *Грінченко М.* Шевченко і музика // *Грінченко М.* Вибране.— К., 1959.— С. 304—381.

[6] Зазначений солоспів, як відомо, був уже не першим зверненням М. В. Лисенка до поезії Т. Г. Шевченка. Але думка про оформлення опусів у «серії» виникла в композитора після створення «Запозиту», про що він сповіщає А. Вахнянина в листі від 9 лютого 1870 р. Таким чином, початком 1-ї серії «Музики до «Кобзаря» є романс «Ой одна я, одна».

в аналогічних моментах використовує інтерлюдії. В гармонічних зворотах відчувається тяжіння до S сфери, але воно не виходить за межі класичних формул, таких, як поширений субдомінантовий зворот (1—3 такти вступу); дещо штучними видаються повні каданси з обов'язковим квартсекстакордом. Але сама композиція романсу, його ритмічні особливості та інтонаційний розвиток дають уяву про майстерність композитора і принципи взаємодії професіональних та народнопісенних елементів у його музиці.

Цікава форма романсу, що разом з яскраво виявленою куплетністю (засадою формоутворення в народній пісні), більш гнучкіша і відтворює нюанси тексту. Куплет будується з двох восьмитактових періодів і, таким чином, два охоплюють чотири строфи шевченківського вірша. Якщо дослідити інтонаційно-тематичне розгортання в обох куплетах, з'ясовується, що воно неоднакове в першому і другому періодах. Мелодія першої побудови відповідає особливостям народної пісні, наближаючись до голосіння — жалю. Для нього характерна численна вокалізація з хроматичними звуками, що прямують в опорний тон. Такі «форшлаги» загострюють мелодію з ладового боку; частіше використовується IV щабель мінору. Різноманітність ритмічних формул з дрібними тривалостями також є типовою для українського жалю, як і обов'язкова синкопа в тридольному метрі. Порівняємо перші такти мелодії М. Лисенка з варіантами народної пісні (пр. 1).



В другому куплеті романсу М. Лисенка мелодія набуває відчутних варіантних змін. Але при новому орнаментованому малюнку опорні тони мелодії залишаються попередніми.
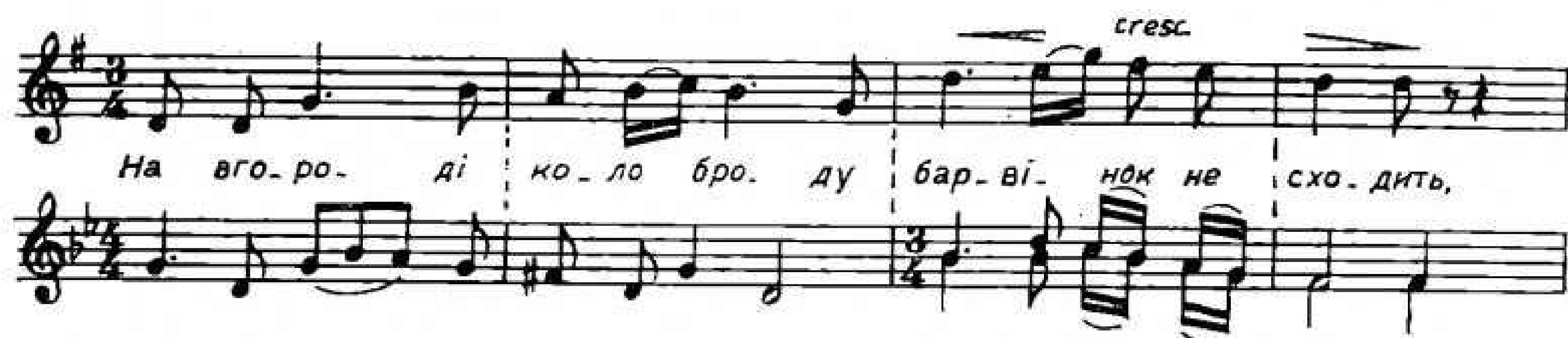
Другі речення куплетів відрізняються одне від одного. Залишаючи попередній гармонічний план (модуляція в паралельну тональність на початку другого періоду), композитор істотно змінює тематизм та характер другої частини останнього куплета, що продиктована текстом. Якщо початкові три строфи вірша Т. Шевченка — скарга дівчини на свою долю, то четверта — звернення до людей, долі, вираз відчаю і безнадійності. Тому в кульмінаційній зоні композитор піднімає теситуру вокальної партії (двічі підскреслюється а^2), ускладнює акордову послідовність. Відповідно до того змінюється і мелодична лінія в порівнянні з першим куплетом; іншим стає кадансовий зворот. У підсумку форма романсу становить таку структуру: $\underbrace{а\ в}\ \underbrace{а^3с}$.

О. Правдюк, вказуючи на скорочення віршів Т. Шевченка в народній пісні, пояснює це тим, що переважна більшість солоспівів має куплетну форму, а співати різні за характером рядки на одну мелодію неможливо[7]. На прикладі романсу М. Лисенка можна побачити, як, ускладнюючи форму, композитор досягає емоційної забарвленості кожної строфи, зберігаючи зв'язок з типово народними методами інтонаційно-тематичної будови і розвитку мелодії.

Вірш «Ой одна я, одна» існує в різних пісенних варіантах. У збірнику «Пісні літературного походження» їх наведено десять. Серед них є і такий, що майже цілком повторює мелодію М. Лисенка. Це не єди-

[7] Див.: *Правдюк О.* Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України.— К., 1966.— С. 181.

ний випадок, коли задушевна мелодія композитора ставала народною піснею. Але іноді спостерігаються подібні моменти у мелодійному малюнку чи гармонічній основі, в характері чи загальному обрисі пісні, створеної незалежно від музики композитора. Можна навести, як приклад, фрагменти його романсу в порівнянні з народними солоспівами (пр. 2).
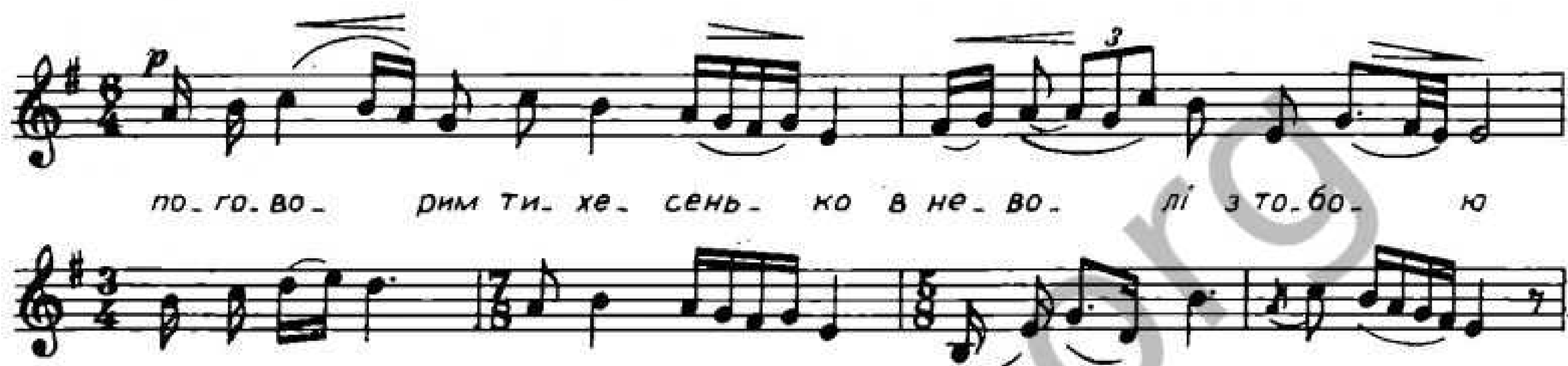


Звичайно, цілковитого збігу нема. Народні пісні мають куплетну форму й мелодії їх більш узагальненого характеру. Якщо в Лисенка романс «Навгороді колу броду» починається в мажорі, а закінчується більш експресивно в мінорі, підкреслює цим динаміку розгортання вірша, то народна пісня загалом подана в мінорі, передаючи настрій смутку.

Звертає на себе увагу те, що, опрацьовуючи вірші-роздуми, вірші-монологи, складні за своїм образним змістом, композитор мало використовує особливості народних пісень, віддаючи перевагу наскрізній формі, декламаційним засадам мелодійної лінії («Мені однаково»). Вірші ці, що мають глибоко індивідуальну забарвленість, дістали і в народній пісенності вельми специфічне втілення: вони побутували тільки у професіональному виконанні кобзарів та бандуристів. У запису народної пісні «Минають дні» можна побачити, що автор використовує інструментальні награвання у тих епізодах, де в М. Лисенка йдуть фортепіанні інтерлюдії, збігаються елементи форми: строфічність і репризність, викликана повторенням епізоду «Доле, де ти?» Внаслідок цього можна сказати, що М. Лисенко володів спільним з народними композиторами відчуттям вірша.

Цікаво в цьому плані порівняти романс композитора «Зоре моя вечірняя» (вступ до поеми «Княжна») з солоспівом на той же текст, записаний від кобзаря на Чернігівщині. Романс «Зоре моя вечірняя» — один з найоригінальніших вокальних творів М. Лисенка, в якому блискуче поєднується імпровізаційність тематичного матеріалу з класичною будовою форми. Вступ, достатньо розгорнений для вокальної мініатюри, нагадує інструментальні імпровізації народних музикантів. Виходячи з високого регістру, ритмічної свободи та імпровізаційного характеру пасажів, це імітація-награвання сопілки. Окремі інтонації вступу переходять у вокальну партію. Її мелодичний малюнок виявляється нетиповим для М. Лисенка: голосом виконується природна інструментальна тема у високому регістрі з складними, постійно оновлюваними ритмоформулами і змінним метром. Уникаючи інтонаційно-мовної виразності, композитор відтворює узагальнений образ, закладений у шевченківських пасторальних рядках. Два речення вступного розділу — інструментальне та вокальне — змінюються центральною частиною, власне романсом, що наближається до ліричних пісень літературного походження. Два його періоди, плавно перебігаючи один в другий, подібні до народних пісень за розвитком тематичного матеріалу. В його основі закладена варіантність початкових інтонацій, поступове розгортання кантиленної мелодії «широкого дихання». Поява типових для романтичної гармонії тональних співвідношень (У—E_1—с, так званого терцового ланцюга), хисткого мажоро-мінорного кольору (У—д, С—С) пов'язана з втіленими у віршах фантастичними образами. Однак це не змінює пасторального характеру і загальної гнучкості мелодійної лінії. Злам настає при переході до заключної частини. Думки поета від казкових персонажів переносяться до реальних осіб — і в музиці з'я-

вляються інтонації декламаційного складу. До того ж композитор майже не підтримує цю фразу фортепіанним супроводом: вона звучить як речитація, складаючи смислову кульмінацію романсу.

Заключення, що йде після цього, в образно-тематичному плані є синтетичним. Воно починається з імпровізаційної фрази, варіюючи матеріал вступу (завдяки чому створюється своєрідна репризність, тематична арка романсу). Але потім мелодична лінія будується на інтонаціях центральної частини романсу і лише в кадансі повертаються імпровізаційні пасажі, нагадуючі вступний розділ. Повністю композицію можна уявити таким чином: А |В С| А С. Романсу «Зоре моя вечір-
$ВВ_1$ $СС_1$
няя» характерні гнучкість форми і вільна зміна образів. Народна пісня на цей текст значно простіша. За своєю природою куплетна форма виключає гнучке нюансування, що прикрашає романс М. Лисенка. Мелодія створює узагальнено-емоційний колорит пісні. Однак побудова вокальних партій дивовижно збігається (пр. 3). Обидва приклади відзначаються імпровізаційністю і постійним поновленням метроритму, збігаються не тільки ритмічні фігури, але спільними є окремі інтонації.



Вступ до поеми «Причинна» (одного з найромантичніших творів Т. Шевченка) є своєрідною увертюрою, втіленням настрою і пейзажного тла, де розгортаються події основної частини твору. Три строфи вступу нерівномірні щодо інтонаційного звучання: динаміка спрямована згасаючою лінією від бурної патетики («Реве та стогне Дніпр широкий») до поступового завмирання, створення картини передранкового затишку («Ще треті півні не співали»). Цю особливість динамічного розвитку вірша відтворює романс М. Лисенка. Його строфічна форма точно передає інтонаційні нюанси тексту. Композитор починає твір з кульмінаційної зони. Широкий інтонаційний стрибок на сексту, зафіксований тривалою нотою, підкреслений ямбічною стопою і акцентом, дає початок першій фразі та урівноважується розповідним, спрямованим до низького регістру, закінченням другої фрази. Наступне речення починається теж стрибком (квартовий затакт), але підіймається значно вище, до кульмінаційної ноти d^1. Змінний метр у кожному реченні контрастує з рівномірною ритмовою пульсацією у фортепіанній партії і підвищує загальну експресію. Закінчення обох речень розповідною інтонацією довгими тривалостями у нижчому регістрі надає їм цілковитості, а повний каданс наприкінці другого речення — завершеності всій побудові. Друга строфа гармонічними та диманічними особливостями сприймається як середній розділ. Вона починається домінантою, ніби продовжуючи попередню частину, і домінантною функцією закінчується, вимагаючи дальшого розвитку. Більш стримана в емоційному плані, вона лише в кінці має невеликий мелодичний сплеск. Але в її притишеній динаміці відчувається внутрішня енергія, ладова нетривалість вимагає свого розв'язання, яким стає третя строфа, що більш урівноважена в емоційному плані. Мелодична лінія вокальної партії, незважаючи на октавний діапазон, увесь час повертається до тонічного звука $g^м$ і справляє враження замикання. Незважаючи на поновлений тематизм, третя строфа частково приймається як реприза: вона, як і перший період, має тонічну функціональну опору, аналогічні хвилеподібні за мелодичним малюнком фрази, подібні кадансові побудови.

Особливість романсу в тому, що він сприймається ніби «на єдиному диханні». Контрастні форми доповнюють одна одну: постійно поно-

влюваний тематичний матеріал не розпадається завдяки однотональному гармонічному планові, різні за змістом строфи неначе цементуються невеличкими сполучними побудовами. Досить важливу роль відіграють єдиний спосіб фортепіанної фактури з рівномірною ритмічною пульсацією, подібні вступи та заключні побудови, що створюють інструментальне оточення романсу. Але головне — загальний динамічний профіль, кульмінація типу «поверх-джерело», що об'єднує весь твір.

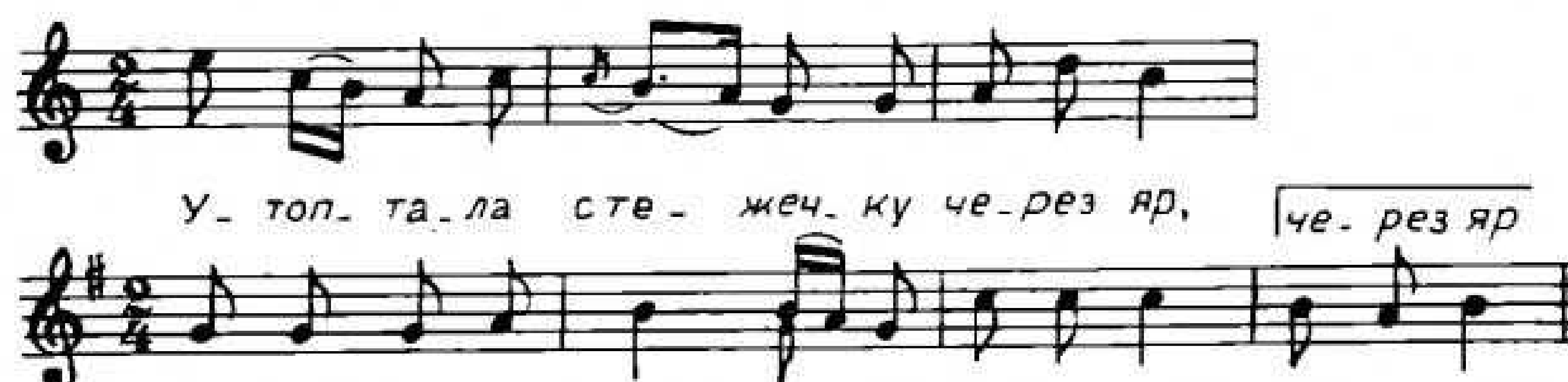
Славнозвісна народна пісня «Реве та стогне Дніпр широкий» має спільний з романсом М. Лисенка головний інтонаційний принцип. Її спрямованість на колективне виконання викликала до життя інший спосіб формоутворення — куплетність, менш складну будову мелодичної лінії, що грунтується на акордових звуках[8]. Але мелодичний профіль аналогічний тому, що вимальовується в романсі М. Лисенка: стрімке піднесення на початку кожного речення (перша і третя фрази) та врівноважуючий рух до кадансу. Таким чином здійснюється хвилеподібний малюнок і, незважаючи на патетику, розповідна інтонація. Чим з'ясувати ці спільні моменти? Можливо, інтуїтивно сприйнятою від літературного першоджерела внутрішньою зображальністю: «хвилі» в шевченківському вірші визначили «коливальний» рух мелодії солоспівів.

В циклі «Музика до «Кобзаря» композитор часто звертається до пісень танцювального характеру. Але примітно, що майже в жодній не має чистоти жанру. Пісенно-танцювальні епізоди зустрічаються у багатьох романсах М. Лисенка. Та лише два з них можна назвати піснею: «Ой маю, маю я оченята» і «Ой стрічечка до стрічечки»; ще один—«Утоптала стежечку через яр» — подано в танцювальному жанрі. В останній залежно від тексту вводяться елементи ліриної пісні, жалю — особливості, що відрізняють його романси від народних пісень на ті ж вірші. В цьому контексті пісня «Ой маю, маю я оченята» постає як виняток. Її невибаглива мелодія нагадує один з варіантів народної пісні «Сонце низенько»[9], відповідає вимогам пісень літературного походження. У ній витриманий октавний діапазон, вона має чітку двотактову фразировку, позбавлена складних ритмоформул. Мелодична лінія грунтується на чіткій функціонально-гармонічній опорі й внаслідок цього — руху акордовими звуками. Але головне — це куплетна форма пісні, де музичний образ узагальнений і не дотримується психологічних барв тексту[10]. Завдяки цим особливостям солоспів М. Лисенка поширений у народному музичному виконанні. Мелодія піддана деякій обробці (пр. 4). Окремі такти наближені до характерних для народної музики ритмоінтонаційних формул (пр. 2, 6, 6, 11).

1 2 3 4 5 6
Ой ма_ю, ма_ ю я о_ че_ ня_ та, ні_ ко_ го, ма_ ти,
та ні_ ко_ го, ма_ тін_ко,
7 8 9 10 11 12
та й о_гля_ да_ ти, ні_ ко_ го, серденько, та о_ гля_ да_ ти.

[8] Генезис пісні досліджено М. Гордійчуком у праці «Фольклор і фольклористика».
[9] Даний варіант використав М. А. Римський-Корсаков у опері «Травнева ніч» (пісня Левка, І дія).
[10] Вірш Т. Г. Шевченка відрізняється контрастом відверто пісенної форми та гіркої іронії змісту.

Ще один солоспів танцювального характеру — «Утоптала стежечку через яр» — бличкучий зразок фольклорної стилістики М. Лисенка. Витриманий від початку й до кінця в єдиному образно-емоційному плані, він у той час відрізняється постійним поновленням інтонацій, фактури, гармонічної вертикалі. Його форма об'єднує риси куплетно-варіаційного розвитку та романтичного рондо, гармонія — елементи лідійського, іонійського ладів та хроматики. Загальна тема пісні (рефрен) наближається до народної мелодії метроритмічно та інтонаційно. Але головним об'єднуючим моментом залишається спільність будови (пр. 5).



Музичні фрази відповідні поетичним; загальним способом будови мелодичної лінії є повторювання. Виділяються масштаби фраз у піснях: композитор дотримується шевченкового вірша і створює тритактову (ніби відрубну) фразу, на той час як у народній пісні поверненням останніх слів вірша досягається необхідна для танцю квадратність (4 такти). Далі М. Лисенко надає іншого колориту мелодії рефрену за допомогою фортепіанної партії. Використовуючи вільно контрапунктуючі підголоски, він за кожним разом варіює їх, збагачує новими хроматизмами. Це мелодичне та гармонічне варіювання йде на тлі остинатного басу — наслідування манери гри народного інструментального ансамблю. Взагалі фортепіанну партію пісні можна назвати барвистою замальовкою танцювальної сценки. В ній чуються довгі ноти басу та орнаментована мелодія скрипки, до того ж кожний інструмент має свою самостійну партію. Зітканий з витончених мелодичних ліній, фортепіанний супровід може вважатися прикладом підголосково-поліфонічної фактури. Слід підкреслити, що всі елементи пісні — і мелодія з постійними варіаційними поновленнями, які нагадують скрипкову орнаментику в народних танцях, і засоби ладового перефарбування, і фактура фортепіанної партії — все підлягає пружній ритміці і пісенно-танцювальній стихії. Таким чином композитор досягає злагодженого звучання всього твору.

Порівнюючи «Утоптала стежечку через яр» з іншими зразками пісенно-танцювального жанру, треба відзначити тяжіння М. Лисенка до створення солоспіву-портрету. Такими стали «Якби мені, мамо, намисто», «Якби мені черевики». Збігається зміст двох віршів, де втілені образи селянських дівчат з їх невгамованою жагою щастя, веселощів та любові, і котрим залишився один шлях у житті — старіти в наймах. Пружна танцювальна ритміка, пісенна форма, в яку одягнені гіркі рядки — це «сміх крізь сльози», дуже типовий для поезії Т. Шевченка.

В пісні «Якби мені, мамо, намисто» зміст найяскравіше передається поєднанням протилежних жанрів і ладовими барвами. Уже в кінці першого куплета, що починається як пожвавлений танець (авторське позначення Allegro giccoso), з'являються інтонації голосіння[11]. Перехід до нової жанрової барви підкреслює зміна E-dcor'a на однойменний e-moll. В другому куплеті мерехтіння терцового тону надає музиці нестійкого ладового колориту, що більш схиляється до мінору. І у третьому куплеті композитор вже остаточно переходить до e-moll'у. Оригінальна форма романсу. Її можна назвати проміжною серед куплетно-варіаційної і строфічної, настільки разом з розвитком образу відходить композитор від початкового тематичного матеріалу. Але, певне,

[11] Складна вокалізація в кадансі нагадує романс П. І. Чайковського «Я ли в поле да не травушка была (украинская песня)»; навіть слова в ньому аналогічні шевченківським: «Уж такая моя долюшка!».

визначальними треба вважати елементи куплетності: однаковий початок кожного періоду та спільність кадансів, тобто те, що більш відчутне в сприйнятті форми, свідчать про це. До того ж на єднаючих форму елементах збудовані сольні епізоди фортепіанної партії. Це видно з порівняння перших тактів вступу, заключної частини і початку вокальної партії (пр. 6). Активнішому варіюванню підлягають каданси (пр. 7), але мелодичний остов простежується тут дуже чітко: t—d і повернення до t через УП# щабель.

Як-би ме-ні, ма-мо, на-мис-то,

Без-та-лан- на я!

Без- та-ла-на- я! Без- та-лан- на я!

Як- би ме-ні че ре-ви-ки

Багато спільного в цієї пісні з солоспівом «Якби мені черевики». Ідентично збудована його композиція, подібні також початкові й заключні звороти кожного періоду, спільними є також грунтові тони кадансових побудов, заключна інтонація: V—VII#—I «Якби мені, мамо, намисто», III—VII#—I «Якби мені черевики». Але контраст жанру та музичного образу тут ще посилюється. Ладовий колір не виходить за межі мінору, в партії фортепіано нема пожвавленості, характерної для попередньої пісні. Фактично, тільки метроритм ріднить цей солоспів з пісенно-танцювальним жанром. Цікаво, що таке ж музичне рішення є і в одному з варіантів народної пісні «Якби мені черевички». Ця тема не має спільних інтонацій з піснею М. Лисенка; повернення вигуку «Горенько моє!» створює парну періодичність в структурі мелодії, якої нема в автора «Музики до «Кобзаря». Поєднує ці дві пісні спосіб, який пізніше назвуть «викриття через жанр» — з'єднання відчайдушної танцювальності.

Переходячи до висновків про співвідношення в М. Лисенка засобів професіональної композиторської техніки та елементів музичної

мови, сприйнятих від народної пісні, треба звернути увагу на тексти, вибрані автором «Музики до «Кобзаря» і народними композиторами для музичної інтерпретації. Раніше вже відзначалося, що ними переважно стають невеличкі ліричні чи жартівливі вірші. Але цікаво те, що з великих поем композитори незалежно один від одного обирають однакові фрагменти. Приклад цього — уривки з поем «Княжна» («Зоре моя вечірняя»), «Катерина» («Єсть на світі доля»), «І мертвим і живим...» («Учітеся, брати мої»), «Причинна» («Реве та стогне Дніпр широкий», «Така її доля»). Отже, коріння схожості солоспівів М. Лисенка і народних пісень полягає в однаковому розумінні творів Т. Шевченка, спільності поетичних смаків. Композитор, вихований українською піснею, сприйняв від неї передусім образне мислення. Тому в порівнянні пісень виявляється спільна образно-емоційна та жанрова трактовка віршів. У наведених прикладах яскраво проступає втілення композитором різноманітних елементів музичної мови народних пісень. Це торкається інтонаційної будови, ритміки та метрики, особливостей міжскладового розспіву, співвідношення кадансів, ладової системи, підголосково-поліфонічої фактури. Стосовно циклу «Музика до «Кобзаря», напрошується висновок: засвоєння композитором музичної стилістики народної пісні веде не тільки до інтонаційної спільності, але й до подібностей мелодичних ліній в його романсах і народних піснях. Відзначається збіг цілком музичних фраз; і не випадково пісні з «Музики до «Кобзаря» — «Ой одна я, одна» і «Ой, маю, маю я оченята» — перейшли в народну творчість.

У вокальних мініатюрах М. Лисенка неодноразово зустрічаються поєднання елементів народної і професіональної стилістики. Особливо відчувається це в галузі гармонії. Композитор користується зіставленням далеких тональностей (частіше — терцового співвідношення), ускладненням акордової вертикалі за допомогою альтерацій, ладового переобарвлення. Але це завжди підпорядковано вокальній партії як носієві народнопісенної основи, що безпосередньо переважає у романсах. Особливо треба підкреслити імпровізаційність у вокальних мініатюрах. Її джерела — імітація народної манери гри на інструментах та співу кобзарів. Це перегукується з типовими для романтичної школи вимогами свободи у формоутворенні та розгортанні тематизму. В Лисенка зустрічаються різні засоби імпровізаційності: наслідування народних виконавських традицій (хор «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі»); імпровізація, пов'язана з романтичним складом фактури чи звукозображенням («Над Дніпровою сагою», «По діброві вітер виє»); наявність розгорнених сполучних розділів, які набули самостійного характеру і не підлягають загальним принципам класичного формоутворення («Зоре моя вечірняя»). Цей останній засіб імпровізаційності тісні пов'язаний з трактовкою композитором музичної форми. Треба відзначити, що звідси беруть початок відмінні риси романсів М. Лисенка і народних пісень. Справа в тому, що композиція у зразках народної музичної творчості вельми проста й чітка (за винятком масштабних дум). Превалююча куплетність, що залежить від майстерності й фантазії виконавця, зачіпає тільки інтонаційну сферу і не відбивається у формоутворенні. М. Лисенко строго дотримується емоційно-образного та ідейного змісту вірша, що викликає ускладнення архітектоніки романсів, вільне тлумачення класичних форм. Безумовно, формоутворення композитор тісно пов'язує з жанром вокальної мініатюри. Отже, наприклад, строфічна форма з елементами наскрізного розвитку, контрастно-складовим принципом та вільно тлумаченою репризністю присутня у монологах («Минають дні»), думах («У неділю вранці рано»), баладах («У тієї Катерини»). Жанри танцювальних та ліричних пісень пов'язані з куплетно-варіаційною формою. Тут є й така закономірність: чим простіша побудова твору, тим він ближчий до народних зразків у всіх елементах музичної мови. Відрізняє романси М. Лисенка від народних пісень присутній у них психологізм, тонке нюасування, відхід у багатьох випадках від узагальнено-ліркч-

ної мелодики пісень літературного походження. Для творчості композитора звичайна індивідуалізованість інтонації, різні ставлення до слова в зв'язку з характером романсу, з тим, що втілено в ньому: психологічний портрет чи пейзажна замальовка. Так, на рівні з усталеними формулами кадансів, у М. Лисенка зустрічаються: гранично виразна подача слів — декламаційність; досконало протилежне їй нівелювання розмовної інтонації з метою створення особливого музичного колориту (обидва ці прийоми є в романсі «Зоре моя вечірняя»); поєднання інтонації вірша з пластикою мелодичної лінії і створення кантилени, «мелодії широкого дихання» (що найтиповіше для стилю композитора).

Перераховуючи риси солоспівів М. Лисенка, варто підкреслити, що це не на стільки різниця стилістики професіональних творів та народнопісенних зразків, як втілення вироблених століттями фольклорних елементів на вищому професіонально-художньому рівні. В цьому плані М. Лисенко блискуче продовжив фольклорну лінію, розпочату композиторами-романтиками першої половини XIX століття.

МАРИНА ГОРІЛА

Мелітополь
Запорізької обл.



Марія Козаченко.
Ой у лузі червона калина похилилася.
Частина триптиха.
Скло, олія. 1991.



ПУБЛІКАЦІЇ

СТРІЛЕЦЬКІ ПІСНІ

Нині стрілецькою піснею, певно, майже нікого не здивуєш. Вона звучить по радіо і телебаченню, зі сцени і в сімейному колі, в театральних виставах і на урочистих святах. Львівські колективи «Не журись» під керівництвом В. Морозова, «Фольктеатр» під орудою О. Стахіва, пропагуючи стрілецьку пісню, об'їздили ледве не півсвіту. Добре відома всім і група Брилинського — Біля — Муки, що відзначається добрим смаком у виконанні стрілецьких пісень.

Розвідки, статті, замітки про січових стрільців та їх пісні з'являються в газетах, журналах. Особливо активно популяризує стрілецьку поезію журнал «Дзвін»: Тарас Салига — «Гей Січ іде! Красен мак цвіте...» (1990, № 6), Роман Заставський — «Засумуй, трембіто» (1990, № 8) й Володимир Олейко — мала антологія пісні Українських Січових Стрільців (1990, № 8), Йосип Воробець — «Колись, дівчино мила» (1990, № 8), Федір Погребенник—«Ми гайдамаки» (1990, № 9). Київські журнали теж опублікували ряд статей на цю тему: Богдан Якимович — «З історії українських січових стрільців» (Пам'ятники України, 1990, № 1), Федір Погребенник — «Ой у лузі червона калина» («Народна творчість та етнографія», 1990, № 6), Василь Подуфалий — «І великдень прийде ще до нас» (Україна, 1990, № 43, жовтень).

Останнім часом з'явилося багато популярних збірників стрілецьких пісень. Крім ротапринтних видань, розрахованих на масового читача, в яких не зазначається ні видавництво, ні упорядник, друкуються й солідніші збірники. Особливо урожайним у виданні стрілецьких пісень був 1990 рік, який приніс не так у крамниці, як на площі й вулиці масу ширпотребних видань, що продаються, як правило, по спекулятивних цінах. Стрілецька пісня — стає подекуди мало не предметом бізнесу.

Розглянемо для прикладу кілька видань 1990 року.

Ось збірник «Пісні українських січових стрільців». На титульній сторінці назва дещо інша — «Пісні січових стрільців». (Видавництво «Вільна Україна», Львів, 1990). Прізвище упорядника не зазначено. Матеріал його — це дослівне відтворення збірника «Сурма» 1922 року (опущена ода по пісні Р. Купчинського й «Позір», «Бодріться»). Збірник «Сурма» 1922 р. став бібліографічною рідкістю, тому, звичайно ж, ті, хто перевидають його, роблять потрібну справу, але чомусь приховують добрий намір за фразою, винесеною на титульну сторінку: «Збережено правопис і оформлення від видання 1932 року».

Цікава замітка вміщена в цьому виданні під назвою «Замість переднього слова». Це довідка про січових стрільців з Енциклопедії Українознавства за редакцією проф., др-ра Володимира Кубійовича, т. 8 (видання НТШ, Париж-Нью-Йорк, 1976 р.). Вона дає в стислій формі характеристику січових стрільців з погляду історика, хоч не

має прямого відношення до вміщених в збірнику пісенних матеріалів, їх творення й побутування у війську тощо.

Водночас із публікаціями (назвемо їх безіменними) виходять збірники, над якими працювали цілі колективи. Скажімо, збірка «Ой у лузі червона калина» (Львів, Видавництво «Світ», 1990) готувалась сімома упорядниками (передмова Романа Іваничука, післямова Богдана Якимовича, рецензент Микола Колесса). Упорядники орієнтувались в основному на матеріали збірника «Великий співанник «Червоної калини» (упорядник З. Лисько, Львів, 1937), вибираючи з нього лише мелодії й тексти, відкидаючи обробки, невеличкі коментарі й не дотримуючись слідування за друкованим джерелом. Статті цього видання теж майже зовсім не торкаються вміщеного тут пісенного матеріалу.

«Ой у лузі червона калина. Українські січові стрільці в піснях» — таку назву має також збірник, що вийшов у Тернополі. Його готували шість осіб (упорядник Михайло Крищук, музичне розшифрування Микола Запотічний, рецензенти Василь Подуфалий, Іван Кобилянський). З усіх публікацій стрілецьких пісень 1990 року це чи не найбільш за обсягом (102 пісні). Тут є і невеличка передмова, написана Олександром Левченком, і примітки, складені Михайлом Крищуком. Але, на жаль, на збірнику лежить печать поспішності, навіть певної недбалості. Доводиться говорити про це не від надмірної прискіпливості, а від бажання бачити видання стрілецьких пісень хоча б на дещо вищому рівні. Нотні стани погано надруковані, і їх часом зовсім не видно. До одних пісень є примітки, до інших немає, автори часом зазначаються, часом ні, а іноді вказівки про те, хто творець пісні, вводять лише в оману.

Ось кілька прикладів. Біля пісні «Гей, Січ іде, красен мак цвіте» зазначено, що це музика К. Гутковського, насправді — це мелодія народної пісні «І сніг плющить, і мороз тріщить». З такою вказівкою подавалась пісня в збірнику Остапа Нижанківського «Українсько-руський співаник з нотами» (Львів, 1907). До пісні «Гей, там на горі Січ іде» немає примітки й не зазначено прізвище автора слів Кирила Трильовського (псевдонім — Клим Обух). До речі, з багатьох публікацій про стрілецькі пісні можна зрозуміти, що це не одна й та ж особа, а різні автори.

Упорядник зазначає, що музика до пісні О. Маковея «Ми гайдамаки» написана Л. Лепким, але це не відповідає дійсності, бо це мелодія румунсько-волоської народної пісні, яку підібрав сам автор тексту. (Див. про це в статті Ф. Погребенника—Дзвін, 1990, № 9). Кілька разів у збірнику згадується прізвище В. Лебедєвої. Віра Лебедова, а не Лебедєва, — це псевдонім Костянтини Малицької — відомого громадського діяча, педагога й поетеси.

У збірнику зроблена спроба подати деякі пісні в записах з усного побутування, однак всі виконавці перераховані гамузом, без зазначення, хто яку пісню співав. Трапляються і в нотному тексті, і в примітках явні нісенітниці. Скажімо, до пісні «Лунає клич» така примітка: «Написаний на мелодію пісні «Гей не дивуйте», «Варта над Рейном». Мабуть, «Гей не дивуйте» не має ніякого відношення до згаданої пісні. А в примітці до пісні «О Україно» зазначається, що музика і частина тексту запозичені від народної пісні «Розлилися круті беріжечки», хоч очевидно, така примітка може стосувати пісні «Ой у лузі червона калина», а не «О Україно».

Невиправданим, на мою думку, є подання в збірнику, присвяченому стрілецтву, сучасних пісень В. Вихруща, А. Горчинського й самого упорядника. Стрілецька пісня — це певна епоха, певний стиль, творилась вона під враженням певних історичних подій, має певне коло авторів, тому навряд чи є потреба доповнювати пісенну стрілецьку епопею творами, складеними не учасниками й очевидцями подій за покликанням серця, можливо, а на догоду моді, запитам певних груп співаків.

Звертають на себе увагу збірники, упорядковані Михайлом Подуфалим — учителем середньої школи ім. Богдана Лепкого з с. Жуків

Бережанського району Тернопільської обл., кожний з яких присвячено певному автору — М. Гайворонському («Повік не зів'яне»), Р. Купчинському («Як з Бережан до Кодри»), Левку Лепкому («Чуєш, брате мій»). Всі три збірники видані в Тернополі. Вони мають передмови, примітки й свідчать про намагання упорядника показати широкому читачу внесок у стрілецьку пісенність авторів, які протягом багатьох десятиліть в умовах заідеологізованості всієї культури замовчувалися.

Дещо не пощастило збірці пісень М. Гайворонського. Може, тому що вона була першою, ноти подано занадто дрібно, а деякі розпливчато настільки, що лише з трудом і можна догадуватись про їх зміст. В останній збірці, присвяченій В. Лепкому, подано кілька власних записів з зазначенням записувача й прізвища виконавця, однак без вказівок на авторський першодрук або принаймні на обгрунтування авторства Л. Лепкого. Це стосується вміщених тут пісень — «Ой поїхав стрілець», «Молоді ми», «Ой був то раз веселий час», «Ішов відважний гайовий», «Несися, мій смутку», «Прощаюсь, ангеле, з тобою», «Горобці», «Блоха». І ще одне. Коли в назву збірника виноситься жанрове визначення — «стрілецькі», а вміщуються в ньому «Горобці», «Блоха» та ін., то в таких випадках треба аргументувати їх включення у збірник, як улюблених пісень в січовому війську: коли співались, за яких обставин. Якщо Левко Лепкий був січовим стрільцем, то це не означає, що всі пісні, написані ним, «стрілецькі». В цілому ж невеликі збірники В. Подуфалого справляють хороше враження й нововведеними матеріалами збуджують думку й подальші пошуки.

Порадував Львівський фонд культури перевиданням збірника «Співаник Українських Січових стрільців», який опубліковано 1918 р. у Відні заходом «Артистичної горстки» (передмова І. Калинця). Це найбільш авторитетне видання стрілецьких пісень воєнного часу. Воно містить 83 зразки, серед яких є й створені у війську, і національні гімни, і улюблені стрільцями пісні з козацьких, рекрутських, солдатських, любовних, жартівливих. Збірник містить відомості про причетність до творення стрілецької пісні, а також її попередниць — просвітянських, сокільських поетів і музакантів, яких не знаходимо в пізніших виданнях: В Пачовського, С. Людкевича, О. Грицая, Я. Ярославенка, О. Колесси, С. Яричевського, М. Вербицького, М. Курцеби, О. Нижанківського, О. Залеського, М. Романченка, Й. Кишакевича, М. Левицького, П. Карманського. Ряд пісень, які було надруковано 1918 р., не друкувався у пізніше виданих стрілецьких пісенниках («Горе приспало рідну хатину», «Гаразд, Горук», «Грають сурми над Дністром», «Гей, зі Львова до Мукачева», «Стрілець — то нині велий пан»). Уміщення цих пісень у збірнику 1918 р. свідчить, що вони на той час були «на слуху» у стрільців.

Буквально повторюючи віденське видання, новоопублікований співаник не уникає й окремих неточностей, що були припущені в першодруку. Так, наприклад, не зазначено автора слів пісні «Чуєш, брате мій» Богдана Лепкого, не вказано і автора пісні «Вже більше літ двісті» А. Свидницького. Біля назв пісень, створених Я. Ярославенком, вказується — Т. Ярославенко, а замість Й. Кишакевича — П. Кишакевич. Біля пісні «Чорна рілля ізорана» — прізвище С. Людкевича, а біля «Не пора» — Д. Січинського, хоч вони не є авторами цих пісень, лише звертались до їх обробки. Не обійшлось і без друкарських огріхів. Скажімо, в пісні «Стрілець-то нині велий пан» надруковано «великий» із зайвим складом, який не лучиться з мелодією. До того ж наспів обривається на пів-слові. А втім, коли солідні республіканські друкарні роблять помилку на помилці, то до районної Пустомитівської, де набиралась ця невеличка книжечка, не будемо ставити надто великих претензій.

Спільним недоліком всіх згаданих і не згаданих збірників є неувага до фольклорного життя стрілецьких пісень. У переважній більшості — це передрук виданих свого часу авторських пісень. Невипадково од-

ні й ті ж пісні постійно переходять з одного збірника в інший, вони мало чим доповнюють один одного й не дають справжнього уявлення про міцне входження стрілецької пісні в народну свідомість. Впадає в око, що збірники й публікації стрілецьких пісень готуються в основному істориками, письменниками, журналістами, кооператорами. Фольклористи, музикознавці все ще не повернулись обличчям до цього шару пісенності, хоч мали б зробити це з перших днів «воскресіння із мертвих» цього важливого в історії України шару пісенності.

Добираючи для поданої далі добірки стрілецьких пісень, автор цих рядків керувався критерієм усного (неписемного), фольклорного їх побутування. №№ 1—5 наспівала в 1989 році на магнітофонну плівку Ганна Петрівна Білінська з с. Ходович Стрийського району Львівської обл.— знавець місцевих традицій співу, яка не лише знала багато пісень, переймаючи й запам'ятовуючи їх, а й намагалась записати їх на магнітофонну плівку (вона потрапила в Київ завдяки науковій співробітниці Музею народної архітектури і побуту УРСР — Н. С. Зяблюк). Ганна Петрівна співала в церковному хорі, брала участь в упорядкуванні кімнати-музею Колесс, організувала фольклорний ансамбль. На жаль, не дочекалась побачити виданими свої записи. Вона померла в квітні цього року. Отже, дана публікація — це й вінок на свіжу могилу збирачки фолькльору Г. П. Білінської.

№№ 6—8 виконувались у вересні 1989 року в Києві Р. Білем, Д. Мукою та іншими артистами Львівського театру ім. М. Заньковецької; № 9—10 записав у січні 1990 року автор цих рядків в с. Звенигороді Пустомитівського району Львівської області від М. С. Колоди, С. Р. Дзюбан, П. І. Король, К. С. Закалик та ін. З розмаїтої щодо жанрової визначеності стрілецької пісенності тут представлено одну з репертуару молодіжних товариств «Січ» і «Сокіл» («Заспіваймо пісні», слова Івана Петришина — псевдонім Любомир Селянський, мел. старовинної струдентської пісні, відомої автору цих рядків в російських варіантах із словами «От бутылки вина не болит голова»), одну з циклу стрілецьких колядок «Там попід гору», дві пісні (сл. і муз. Л. Лепкого), похідна «Ми йдем вперід» і про зраджене кохання «Колись дівчина мила», одна на слова Богдана Лепкого «Чи то буря, чи то грім», слова якої в повнішому варіанті надруковані у виданні «Маківка», підготовленого 1917 року з нагоди другої річниці славнозвісної битви на горі Маківці в Східних Карпатах. Подаємо тут також дві пісні про смерть стрільця — «Ой впав стрілець у край зруба» (сл. і мел. М. Гайворонського) і «Прощався стрілець із своєю ріднею», мелодія якої дуже нагадує пісню каторжан «Лишь толь в Сибири займется заря», що стала основою розспіву загальновідомої пісні Коля «Там вдали за рекой», створеної 1924 року. Останньою в добірці йде пісня про Олену Степанівну, до якої подаємо варіант тексту, створений зразу ж після битви за Маківку, як зазначає Ю. Шкрумеляк (див. Ю. Шкрумеляк. Слідами пісні У. С. С. — Вісник Союза визволення України, 1916, ч. 93—94.— С. 272—275). Ось який вигляд мали рядки одного з найраніших варіантів пісні:

Гей, дівчина молодая пригнула калину.
Ідуть наші добровольці з гори на долину.
... Товаришка Степанівна з стрільцями бідує.
Стрільці б'ються на Маківці, вона бандажує.
Ой, Маківко нещаслива, скажи, ти, зрадлива,
Скільки наших товаришів ти зі світа змила.
Ой і б'ють коні копитами, аж каміння скаче,
А за нашов Степанівною цілий курінь плаче!

ОЛЕКСАНДР ПРАВДЮК

Київ

1. ЧИ ТО БУРЯ, ЧИ ТО ГРІМ

♩=88

Чи то бу-ря, чи то грім, чи то в го-рах гра-є дзвін,
що зем-ля на сто миль гра-є гріз-но, від Ку-ба-ні аж до гір
чу-ти го-лос: „По-зір! В ряд вставай, щоб не бу-ло за-піз-но!"
Що у-мре кожний час бо на-ста-ла ве- Бо на-став та-кий час

Чи то буря, чи то грім,
Чи то в горах грає дзвін,
Що земля на сто миль грає грізно.
Від Кубані аж до гір
Чути голос: — Позір!
В ряд вставай, щоб не було запізно. } 2

В ряд вставай, не барись!
На нікого не дивись.
Чи до неба підеш чи до пекла,
Кидай неньку стару,
Кидай любку, сестру,
Бо настала велика потреба. } 2

Бо настав такий час,
Що умре кожний з нас,
Не на ліжку, а в полі у бою.
І в годину грізну
Пам'янеш Вітчизну,
Щоб умерти за неї з любови.

2. ОЙ ТАМ НА ГОРІ

♩=108

Ой там на го-рі, там ї-дуть стріль-ці,
ї-де, ї-де сам стрі-лець, ве-зе, ве-зе пра-по-рець,
пра-пор зо-ло-тий, пра-пор зо-ло-тий.

Ой там на горі, там їдуть стрільці, (2)
Іде, іде сам стрілець, везе, везе прапорець (2)
Прапор золотий, прапор золотий.

З'їхали з гори, вступили в село, (2)
Стук-пук до вікна, вийди, дівчино моя. (2)
Напій ми коня, напій ми коня.

Ой не вийду я коня напувать (2)
Мені мати наказала, щоб з хлопцями не стояла (2)
Мами боюся, мами боюся.

Дівчино моя, сідай на коня, (2)
Поїдемо у той край, де прекрасний урожай (2)
На Україну, на Україну.

3. ТАМ НА ГОРІ, НА ВИСОКІЙ

♩=108

Там на го- рі, на ви- со- кій ка- ли- на кві-
є, б'ють- ся стріль- ці на ма- ків ці,
аж ся світ ди- ву- є, аж ся світ ди- ву- . є.

Там на горі, на високій,
Калина квітує.
Б'ються стрільці на Маківці, }2
Аж ся світ дивує.

А Олена Степанівна
З стрільцями воює,
Б'ються стрільці на Маківці, }2
Вона бандажує.

Бандажує, обвиває
Ті стрілецькі рани,
Ой то була товаришка }2
Ще краща від мами.

Летить ворон з чужих сторон
Та й жалібно кряче.
— Устань, устань, Степанівно, }2
Бо Вкраїна плаче.

— Нехай плаче, нехай плаче,
Вона перестане.
Вона знає дуже добре,
Хто вмре, той не встане.

4. А В НЕДІЛЮ РАНО

♩=88

А в не- ді- лю ра- но ще сон- це не схо- дить,
зі- брав во- рог військо та й до нас під- хо- дить, а в не- ді- лю ра- но
сон- це ще не схо- дить. зі- брав во- рог військо та й до нас підхо- дить.

А в неділю рано ще сонце не сходить, }2
Зібрав ворог військо та й до нас підходить.

В неділю в полудне сонце ся сховало. }2
Українське військо окопи копало.

Окопи, окопи, жаль вас покидати, }2
Як вас було тяжко зимою копати.

А ми вас копали через цілу зиму. }2
Тепер вас лишаєм за одну хвилину.

Тернопіль забрали, а Львів окружили. }2
Там під Перемишлем голови зложили.

Там під Перемишлем висока могила, }2
А в ній спочиває вся стрілецька сила.

5. ТАМ ПОПІД ГОРУ

♪=152

Там по-під го-ру дів-ча-тонь-ка льон бра-ли,
а до-ріж-ко-ю сі-чо-ві стріль-ці манд-жа (ли).
ми-лі дів-ча-та льон Візьміть нас

Там попід гору
Дівчатонька льон брали,
А доріжкою січові стрільці
Манджали.

— Ой, помогай, бог,
Милі дівчата, льон брати,
Чи позволите на тій нивоньці
Спочити.

— Ой чому ж би ні,
Стрільчики милі, вам сісти,
Та розкажіть про наших братів
Нам вісти.

— Ой вісті ваші,
Дівчата милі, сумненькі,
Зложили браття голови за край
Рідненький.

По тій вісточці
Дівчата сльози ронили
Молодих хлопців, стрільців січових
Просили:

— Візьміть нас,
Стрільчики милі з собою,
Хай заступимо ці ряди братів
Собою.

6. ЗАСПІВАЙМО ПІСНІ, ТОВАРИШІ МОЇ

♩=120

За-спі-вай-мо піс-ні, то-ва-ри-ші мо-ї, за-хо-вай-мо жур-бу на са-мім сер-ці дні. За-спі-
ten.
a tempo
вай-мо піс-ні, то-ва-ри-ші мо-ї, на жур-во-ро-гам на вкра-їн-ській зем-лі. За-спі- -лі.

Заспіваймо пісні, товариші мої,
Заховаймо журбу на самім серця дні.

Приспів:

Заспіваймо пісні, товариші мої,
На журбу ворогам на вкраїнській землі.

Скиньмо смуток з душі, любі товариші,
Заспіваймо пісні на розраду собі.

Приспів:

Пом'янім Тараса, славного Кобзаря,
Що неволю терпів, за свій люд від царя.

Приспів:

Так згадаймо дивну, нашу бувальщину,
Наших славних борців за рідну сторону.

Приспів.

7. МИ ЙДЕМ ВПЕРІД

Маршово ♩=120

Ми йдем впе_ рід, над на_ ми ві_ тер ві_ є і

рід_ ні нам вкло_ ня_ ють_ ся жи_ та, від

ра_ дос_ ті аж сер_ це млі_ є, за во_ лю

смерть нам не страш_ на, від _на.

Ми йдем вперід, над нами вітер віє,
І рідні нам вклоняються жита,
Від радості аж серце мліє, } 2
За волю смерть нам не страшна. }

Ми йдем вперід, далеко чути гуки,
Гармати б'ють, там воля або смерть,
Не будем більш терпіть ні муки, } 2
Вперед, там воля або смерть. }

Звенять шаблі, як ясне сонце, сяють,
Гримлять пісні, а земленька свята
Дрожить під нами дорогая, } 2
За волю смерть нам не страшна. }

8. КОЛИСЬ ДІВЧИНА МИЛА

♩=108

Ко_ лись дів_ чи_ на ми_ ла, а був то гар_ ний час, як

ще лю_ бов но_ си_ ла десь по_ під хма_ ри нас, ми

мрі_ я_ ли, зіт_ ха_ ли, в ко_ хан_ ні при_ ся_ га_ ли, а
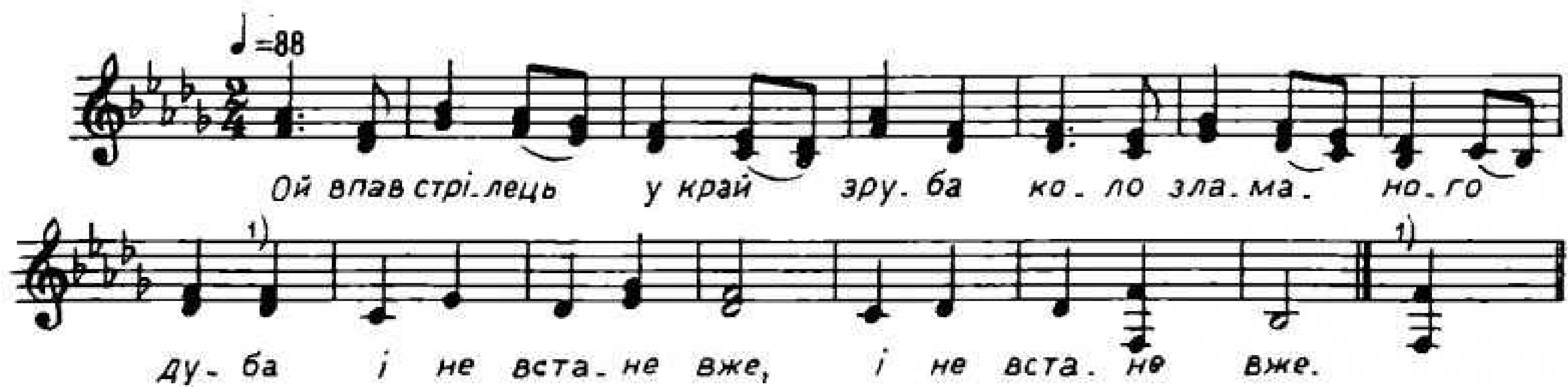
со_ ло_ вей_ ко тьохкав, все тьох, тьох, тьох, ми тьох, тьох, тьох.

Колись дівчина мила,
А був це гарний час,
Як ще любов носила
Десь по-під хмари нас.
Ми мріяли, зітхали, }
В коханні присягали, } 2
А соловейко тьохкав: }
Все тьох, тьох, тьох. }

І був би я дівчину
Вірненько так кохав,
І був би я єдину
До грудей пригортав,
І був би соловейко, }
І був би малесенький } 2
Нам тьохкав на калині: }
Все тьох, тьох, тьох. }

Та десь війна взялася,
І ось який кінець,
Дівчина віддалася,
Я — січовий стрілець.
Таке то в нас кохання, }
Закляття, сподівання, } 2
Що серденьку осталось — }
Лиш ох, ах, ох. }

9. ОЙ ВПАВ СТРІЛЕЦЬ У КРАЙ ЗРУБА



Ой впав стрілець у край зруба,
Коло зламаного дуба
І не встане вже. (2)
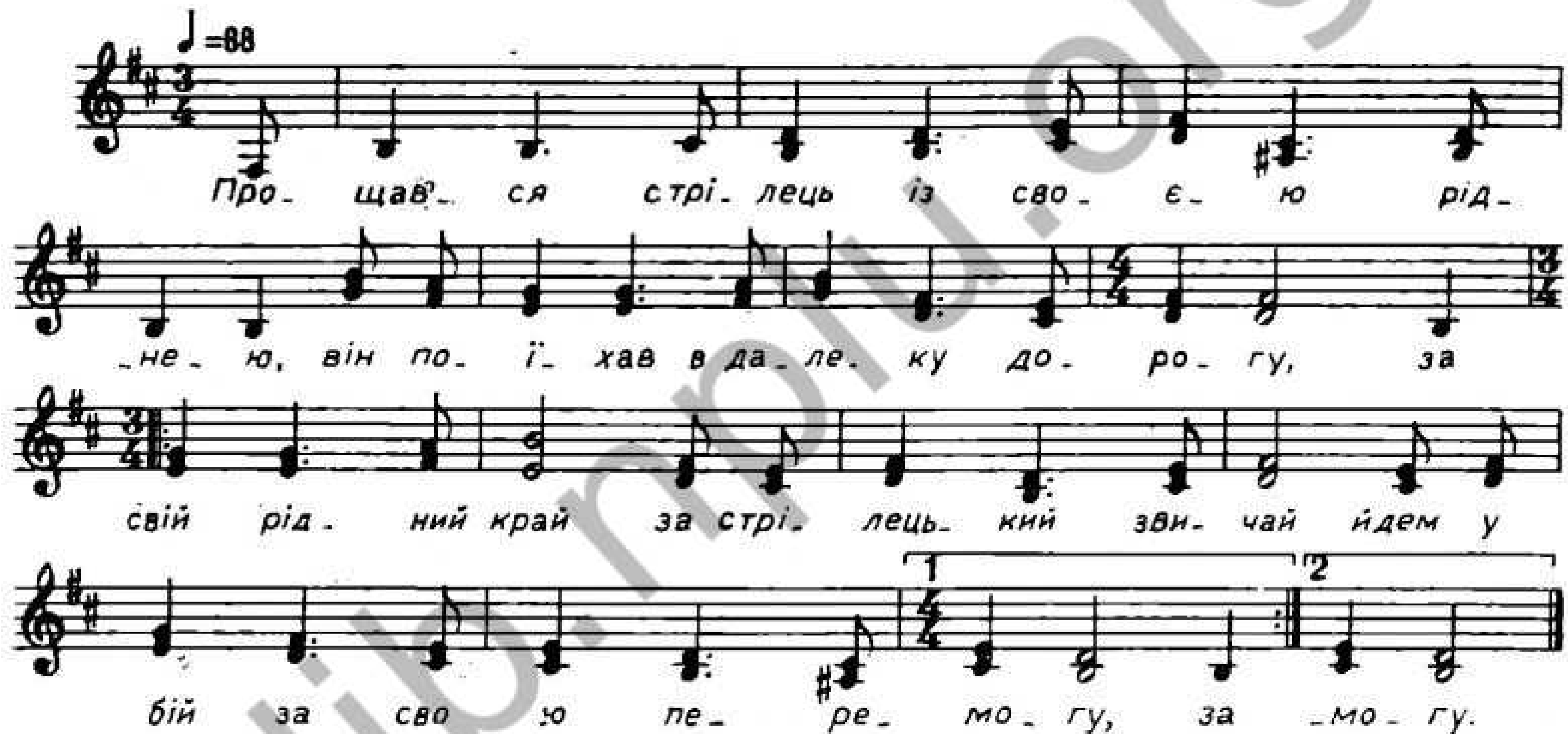
Йшов до бою опівночі,
Смерть накрила йому очі
Від трьох куль на все. (2)

А хто його поховає,
А хто ж пісню заспіває,
Хіба вітер, сніг. (2).

А сніг його поховає,
Вітер пісню заспіває,
І не встане вже. (2)

Як за тебе, рідний краю,
Наші стрільці умирають,
І він теж поліг. (2)

10. ПРОЩАВСЯ СТРІЛЕЦЬ ІЗ СВОЄЮ РІДНЕЮ



Прощався стрілець із своєю ріднею,
Він поїхав в далеку дорогу,
За свій рідний край, за стрілецький звичай } 2
Йдем у бій за свою перемогу.

А вітер колише шовкову траву,
Дуб зелений додолу схилився,
Листя шелестить, вбитий стрілець лежить, } 2
Над ним коник його зажурився.

Ой, коню, мій коню, не стій наді мною.
Я тим часом полежу самотній,
Біжи, коню мій, скажи неньці рідній, } 2
Що я лежу у степу забитий.

Хай батько і ненька і рідниї сестри,
Нехай вони за мною не плачуть,
Я в степу лежу за ідею свою, } 2
Чорний крук наді мною закряче.

ЛИСТИ ПЕТРА ВЕРНИ ДО МИКОЛИ КОЛЄНОВА

З епістолярної спадщини відомого українського різьбяра, майстра народної творчості Петра Петровича Верни (1876—1966) публікуємо листи, надіслані ним протягом 1956—1962 рр. у Харків до початкуючого тоді різьбяра, а нині відомого майстра Миколи Федоровича Колєнова (нар. 1918 р.). І хоч про П. Верну написано чимало статей, згаданий він і в довідкових виданнях, проте ще далеко не все відомо дослідникам про життя і творчість цього, за висловом М. Ф. Колєнова «чудомайстра». Листи, що публікуються, розширять уявлення про обставини життя і настрій різьбяра в останні роки, коли хвороба позбавила його можливості займатися творчою працею.

М. Ф. Колєнов розпочав свій шлях у різьбярстві тоді, коли П. П. Верна вже завершував його, 1950-го року, маючи за плечима три десятиріччя, прийшов він у гурток різьби по дереву при Харківському обласному будинку народної творчості, яким керував П. К. Хоменко. Двічі на тиждень — і так усю зиму — Микола Федорович ходив після роботи на ці заняття і «дещо підучився», як скромно зізнається тепер. Брав також консультації в художників і від них «дещо перейняв». А вже через рік роботи самодіяльного різьбяра експонувалися на обласній виставці народної творчості й були схвально оцінені. Цей перший успіх став наслідком не лише наполегливості молодого різьбяра, а й значного на той час досвіду роботи з деревом (він працював теслею), досконалого володіння деревообробними інструментами.

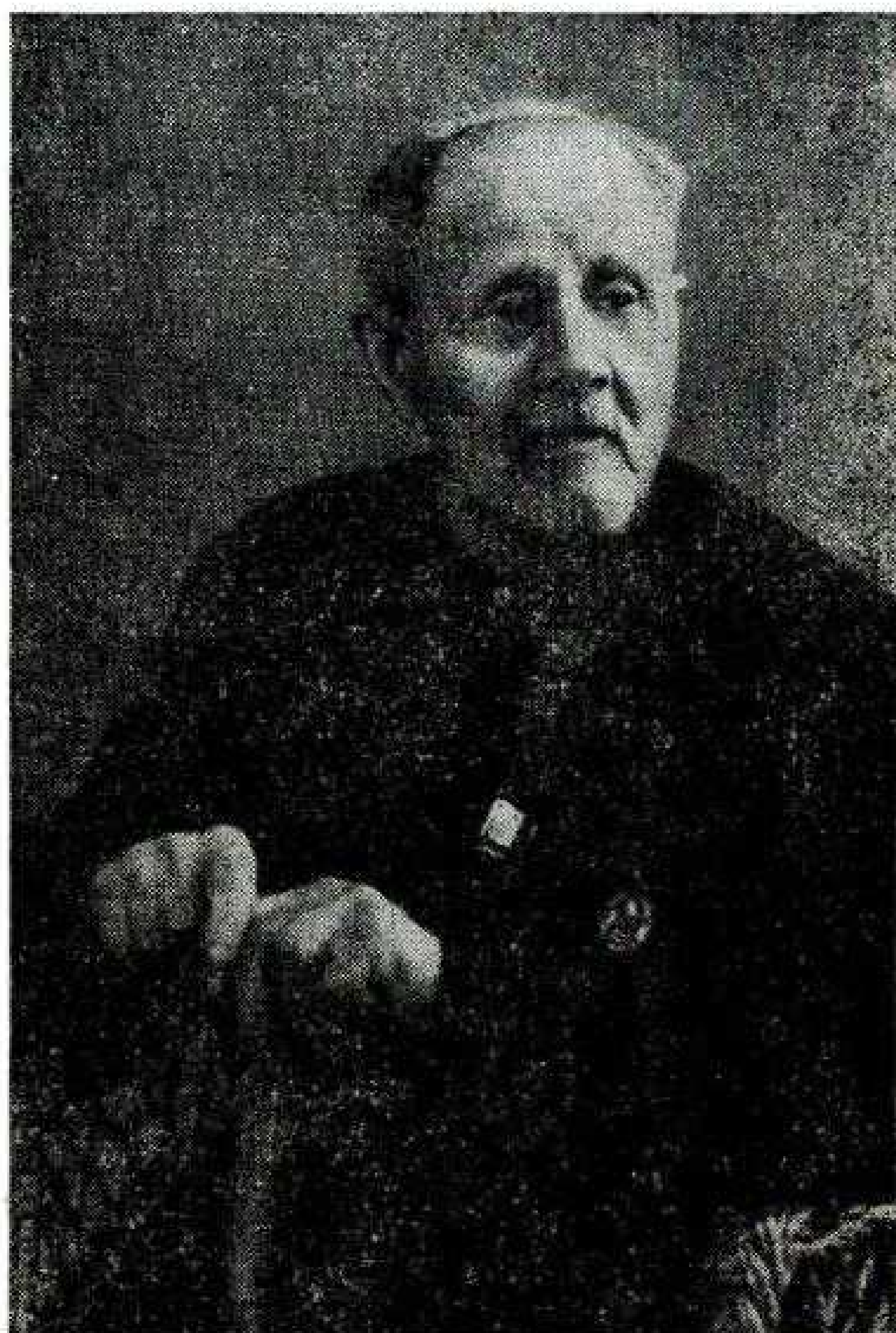
Пам'ятним лишився для М. Ф. Колєнова 1952 рік — початок освоєння шевченківської теми, що стала однією з провідних у всій його творчості. Дерев'яну скриньку, оформлену за віршем Т. Г. Шевченка «Мені тринадцятий минало» придбав Державний музей Т. Г. Шевченка в Києві.

М. Колєнов виріс на Харківщині (його батьківщина — село Веселе), в оточенні людей, які шанували народну пісню, захоплювалися поезією Т. Шевченка, І. Котляревського, І. Сковороди. Національний колорит — характерна ознака різьбярської творчості майстра. Це спостерігається і в схильності М. Колєнова до ілюстрування творів української класики, і в доборі зразків народного орнаменту, і в стильовому оформленні, у тій «традиційності», що властива сучасному мистецтву народної різьби на лівобережній Україні. Миколі Федоровичу відомий стиль різьби старих майстрів — він його вивчав у краєзнавчих та художніх музеях Києва, Харкова, Полтави. Усе краще з побаченого майстер творчо використав у своїй роботі. Але особливо глибокий слід залишив у його свідомості П. П. Верна, різьбярська своєрідність якого, за словами М. Ф. Колєнова, вплинула на нього, допомогла відшукати свою власну стежку. Близькі вони передусім шанобливим ставленням до шевченківської тематики. М. Ф. Колєнов не знехтував однією з останніх порад свого вчителя: «не забувати нашого любимого поета Шевченка, робити твори на його вірші».

Ще підлітком познайомився П. П. Верна з Шевченковим «Кобзарем» і був глибоко вражений і зачарований образністю і красою його поезії. Тоді й виникло в нього бажання вирізувати на дереві зображення Т. Г. Шевченка та героїв його творів. 1912 року створена дерев'яна скульптура на тему вірша «Мені тринадцятий минало», яка одразу ж принесла успіх. Від Т. Шевченка П. Верна згодом перейшов до ілюстрування творчості інших українських письменників, зокрема І. Котляревського (писав М. Колєнову: «помішався на ілюстраціях до творів класиків»; принагідно зауважимо, що цей інтерес притаманний також і М. Колєнову). Шевченківська тема давала П. Верні моральну підтримку в найтяжчі періоди життя. Майстер робив дерев'яні погруддя Кобзаря, які ще в 20-і роки встановлювалися у близьких до Борисполя селах, відтворював скульптурні образи Катерини, кобзаря Перебенді тощо. Виготовляв він і декоративні тарілки з сюжетами за творами Т. Шевченка. Знаменно, що й закінчив він свій творчий шлях, як

і починав: останньою його різьбою був варіант статуетки «Мені тринадцятий минало».

Початок художнього різьбярства М. Ф. Колєнова теж пов'язаний з «ілюстрацією» до того ж шевченківського твору. Його скринька із зображенням на верхній частині малого Тараса з вівцями потрапила в 1954 р. на Республіканську виставку образотворчого мистецтва, присвячену 300-річчю возз'єднання України з Росією. Тоді й відбулося знайомство харківського різьбяра з П. П. Верною. У В. Ф. Колєнова зберігається фото учасників семінару, датоване 11 вересня 1954 р. Старий Петро Верна сидить поруч з миргородським різьбярем Яковом Усиком, далі стоїть Катерина Білокур та ін.



Петро Верна. Фото. 1962.

Микола Федорович розповідає: «Верна був невеликого зросту, з вусами і борідкою, завжди привітний і чемний. Пригадую, як ми ходили до музею розглядати експонати, і Петро Петрович розповідав про свої роботи на шевченківську тематику. Ось ми підійшли до погруддя Тараса Шевченка, виконаного ним іще до революції. Верна зняв з голови Шевченка шапку і поправив її. Він любив гумор, пересипав мову прислів'ями...». Схильність майстра до живої народної мови помітна і в листах до М. Ф. Колєнова.

Знайомство з відомим майстром, а невдовзі після того й обмін листами позитивно вплинули на розширення мистецьких зацікавлень М. Ф. Колєнова, удосконалення навичок різьби та вибір тем. У 1955 р. М. Ф. Колєнов розпочав серію декоративних тарілок, присвячених «Заповіту» Тараса Шевченка, і на чотирьох дошках відтворив основний зміст цього твору. Кожна композиція обрамлена орнаментом, до якого введені слова Шевченкового твору. Ця робота нині зберігається в Канівському музеї-заповіднику «Могила Т. Г. Шевченка». Серія «Заповіту» була повторена різьбярем до 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка і виставлялася на всесоюзній та республіканській виставках, потім потрапила в експозицію Державного музею українського декоративного мистецтва УРСР [1].

Перелічити всі шевченківські роботи М. Ф. Колєнова, виконані за 35 років творчої діяльності, нелегко. Їх десятки, і вони розійшлися по багатьох музеях України, є вони і в приватних колекціях та установах культури. М. Ф. Колєнов став одним з провідних українських народних майстрів художньої різьби по дереву. Ювілейні шевченківські виставки, як правило, не обходяться без його нових робіт, якими він підтверджує свою вірність шевченківській тематиці, успадкованій від П. П. Верни. Листи відомого майстра, які Микола Федорович зберігає і любить часто перечитувати, наснажують його в повсякденній праці, нагадують про своєрідні «уроки», які отримав письмово і при зустрічах від нього.

У своїх листах до Петра Петровича М. Ф. Колєнов писав про твор-

[1] Ширше про це див.: *Весняний В. М.* Народний різьбяр до ювілею Т. Г. Шевченка // Нар. творчість та етнографія.— 1964.— № 2.



Микола Колєнов за роботою. Фото. 1974.

чі плани, успіхи і невдачі. Він надсилав йому знімки своїх різьбярських робіт і просив зауважень та порад. Щиро відгукувався старий майстер на ці листи, робив доброзичливі зауваження і радив, як удосконалити образ Т. Г. Шевченка. У М. Ф. Колєнова збереглося 19 листів і листівок Петра Петровича. Найбільш активним було листування в 1962 р. Крім листів, П. П. Верна подарував дві свої фотокартки «на згадку» — в 1958 та 1962 рр. (одна з них репродукується). Незадовго до смерті Петра Петровича Микола Федорович, перебуваючи в Києві, відвідав його. У той час він мешкав не в Борисполі, а в Дарниці, у родині доньки. Як згадує М. Ф. Колєнов, старий майстер був зовсім кволий і ледве рухався по кімнаті. «Пам'ятаю, ми вийшли на балкон... Посідали, стали говорити. Старий скаржився на долю... Це була остання наша зустріч, писати листи він уже не міг».

Листи П. П. Верни розкривають чудові риси його характеру: любов до праці й повагу до людей, схильність до образної мови, уміння мужньо переносити хворобу («На те ж і лихо, щоб з лихом бороться», — говорив він). Незважаючи на тяжкий фізичний стан, який тривав понад 15 років, Петро Петрович намагався не занепадати духом, а, навпаки, знаходив добрі слова на підтримку і заохочення колеги («Я порадуюсь Вашому успіху...»). Його проста, соковита мова, звертання до народних висловів і прислів'їв свідчать про його нерозривний зв'язок з трудовим селянським середовищем. П. П. Верна безмежно любив твори Т. Г. Шевченка, які знав напам'ять і охоче цитував.

Цінні листи Верни і в плані чисто біографічному. Особливо це стосується останніх років його життя. Читач з цікавістю відзначить його ставлення до смислу життя, який він знаходив у своїй натхненній різьбярській діяльності, до якої завжди «руки свербіли». Якої ж душевної муки зазнавав майстер, не маючи можливості через хворобу займатися різьбою «Жить так хочеться, що Ви собі уявити не можете, їй-бо, правда!» — писав незадовго до смерті. Працелюбство, товариськість, скромність, доброзичливість, — усе це в нього було від селянського світу, з якого вийшов і від якого не відірвався. Заповідав М. Ф. Колєнову: «А щоб Вас люди любили, то треба людей любить».

Увесь творчий шлях П. П. Верни пройшов під знаком любові до Т. Г. Шевченка, пронесеної від дитинства до останнього подиху. Кращі свої різьбярські роботи він присвятив Кобзареві, образам його творів. Ці роботи експонувалися на виставках, репродукувалися в книжках. Таке ж шанобливе ставлення до Т. Г. Шевченка перейняв від свого учителя і М. Ф. Колєнов, який і досі приділяє цій темі значну увагу. За біографією і творами Т. Г. Шевченка він створив, зокрема, такі роботи: « Шевченко серед селян» (1961), «Хата Шевченка» (1963). «Думи мої, думи» (1976), «Знов на Україні» (1981), «У дяка в науці» (1982), «У Літньому саду» (1982), «Шевченко і Гоголь» (1987), з найновіших — портрет Т. Г. Шевченка на ювілейній скриньці (1987) та ін. Різьбі М. Ф. Колєнова властива простота композиції, рельєфність зображення, свіжість теми, народна орнаментовка.

П. П. Верна заповідав (і ці заповіти знаходимо в його листах) творчо, по-своєму підходити до різьби по дереву, набувати власного

досвіду («як сам придумаєш, то краща охота буде робить»), не гаяти марно часу і не лінуватись («чим більше будем працювать, тим буде робота краща»); радив на власний розсуд вибирати теми. І казав іще: «А щастя добувайте самі». Микола Федорович передає тепер ці поради своїм учням.

Пройшовши нелегкий шлях від самоука до визначного народного митця (1964 р. Петро Петрович Верна був удостоєний почесного звання «Заслужений майстер народної творчості УРСР»), він збагатив українське народне мистецтво різьби по дереву цікавими пластичними прийомами, розширив його тематичний обрій передусім талановитою інтерпретацією сюжетів Т. Г. Шевченка та інших українських класиків. У цій сфері М. Ф. Колєнов теж досяг незаперечних успіхів.

Листи П. П. Верни додають нові штрихи до образу цієї своєрідної людини, талановитого українського різьбяра [2].

ПЕТРО РОТАЧ

Полтава

1.

Бориспоhь.

Добрий день т. Колєнов.

Це Вам пише Верна Петро.

Я одержав Вашого листа від 8. 1. 56, за якого щиро дякую. Ви пишете, що придбали откритку з моєї роботи. Я вельми ряд, що Ви звернули увагу на неї і Ви бажаєте зі мною мать зв'язок. Я вельми радий такому... Тільки Ви повинні написати, що Вас більше цікавить. Я рад Вам відповідать.

Тепер у мене до Вас прохання. Пришліть, будь ласка, негайно ту откритку мені. Я вам її поверну. Я тілько узнаю, де вона друкувалась і хто її видав і коли саме, бо це для мене вельми цікаво! А потім ми узнаємо, що кого більше цікавить, і будемо переписуватися.

І на сей раз досить того, що ми з Вами письмено здибалися.

Хоч Вам адреса відома, а я Вам ще напишу: м. Бориспоhь Київ. обл., вул. Леніна, № 98. Верна П. П.

З тим бувайте здорові й бажаю Вам усіх благ.

З великою пошаною П. Верна.

Пишіть.

12. 1. 56.

2.

Добрий день, дорогий товариш!

Бажаю Вам і Вашій сім'ї (коли вона у Вас є) всіх благ і благополуччя і хороших успіхів у ділах Ваших, а також у Вашій творчій роботі. Я, звичайно, нічого не роблю: не Вам кажучи — хворію.

Ви кажете, що теми не підберете на предидущу виставку. За це не говоріть, легше в декілька раз зробить, чим тему вибрать. Треба, щоб відбивало якусь дійсність, да ще щоб комусь подобалось. Бо буває похвалять і на виставку приймуть, а купить не хочуть. От і накривай горшки. Хотя мені один раз було таке, що виставили, а не купили. Оттого в мене й немає вдома нічого, що б комусь показать як трапиться. Словом, подумайте, може що й придумаєте. Як сам придумаєш, то краще охота бере робить.

У мене є деякі теми, та матеріалу підходящого (нема), а головне здоров'я. Так я й пустився на «самоплив». Сяку-таку піддержку дають, то тим і живу.

Да! Щиро Вам дякую за подарунок, т. е. карточку. Чи Ви були в музеї в Лаврі, де виставлені мої твори? Як були, то бачили, а не були, то будете і побачите.

Тепер як будете мені писать, то напишіть повністю своє ім'я і по батькові, бо я не знаю, чи Іван Федорович, чи Ігнат Филіпович. Да на-

[2] Автор даної публікації складає щиру подяку Миколі Федоровичу Колєнову за дозвіл скопіювати листи Петра Петровича Верни.

пишіть, що робите? І чим займається? Словом, про все напишіть. Чи є у Вас батьки, жінка, діти, взагалі яка сім'я, чи хата своя? Взагалі, як живеться. А може будете в наших краях, то завітайте до мене в Борисполь по вул. Леніна, № 98, буду рад Вас бачить. А як часом мене не буде дома, то Вам скажуть, де мене знайти, бо я мало дома буваю. Побалакаємо, в нас найдеться про що балакать, бо, як кажуть, земляк земляка бачить здалека!

Оце пока все. З тим бувайте здорові і до побачення.

З великою до Вас пошаною П. П. Верна.

Пишіть.

24. 1. 56.

3.

20. 1. 57.

Лист Петра Верни.

Дорогий Колечко, прошу пробачення, що я так довго не писав. Словом, за гульнею ніколи і вгору глянуть. Або ж нічого було писать. Я ж тобі писав, що мене наполовину спаралізувало, уже 7 років тому. І я не можу працювать, а тільки хліб перевожу даром.

Зараз про себе трошки напишу. Мені уже 80 років[1]. Спілка сьогодні відмічає мій юбілей в приміщенні філіалу Музею українського мистецтва у Лаврі. Виставлено мою особисту виставку. Хоча тільки 25 творів, а більше не схотів собирать. І так 6 тумб і 2 вітрини. Одну вітрину займають, т. е. третю, грамоти, і каталоги, і журнали та ін.

Я це пишу накануні мого юбілею, в суботу, а завтра, в неділю, буде засідання і будуть виступать з докладом, чи як його назвать, з промовами, потім на честь мого юбілею мені дають як творчу допомогу 3000 карб. А це мені велика честь, і так складується непогано, а тілько погано, що я хворію. А якби не хвороба, то було б усе гаразд.

Я послідній час перебуваю в Києві у дочки: Артема, № 74, кім. 4 Анна Петровна Галіцкая. Можеш писать куди хочеш, все рівно одержу.

Як відмітиться моє вісімдесятиріччя, я тобі напишу. Воно й некультурно, що я звертаюся на «ти». Але це я від щирого серця, нас же не два, а один. Я звертаюся, як до товариша. По-моєму, хоч і горшком назви, аби в піч не ставляв. Пробач, Коля, я завжди люблю жартувать. Я, Коля, радуюся, що ти все-таки працюєш і праця твоя не йде марно. Спользуй кожний час, воно марно не піде. Я, наприклад, робив на досугах, і не думав, що моя праця зробить мені славу; я й не думав, що моя робота тільки мені подобається, а вона і всім подобалась і не постіснялись її показать і в Москві, де й відмітили мою роботу, і з приводу моєї заслуги влаштовали юбілей, так що ти, Колюша, працюй, а дальше в тебе буде техніка розвиваться, а чим більше будеш працювать, тим буде робота; хотя ти і сам це розумієш, а я тобі нагадую.

З тим бувай здоров, як буду жив, то побачимось.

З пошаною Верна.

Збоку приписка: Листа і фото я одержав, за що щиро дякую. Пробач, Коля.

4.

Привіт з Київа!

Вельмишановний т. Коленов!

Оце пишу я, той Верна, которого Ви не забуваєте і частенько згадуєте, дякувать Вам. Оце на Вашу сказку я теж задержався з відповіддю. Але не так довго, як Ви. Хотя в мене немає нічого нового. Не

[1] За офіційними даними П. П. Верна народився 7.I.1876 р.

працюю. Звичайно, жаль. Але нічого не поробиш. А дуже хочеться зробить! Ви обіцяли вислать мені фото Ваших послідніх робіт. Глядіте, щоб не розійшлися слова з ділом, бо я жду.

Пробачте, що я не так пишу, як воно ото потрібно. Раніш, чим писать якість там оки-воки, щоб поздоровить Вашу дружину і всю Вашу сім'ю, то я й не туди-хата. Прошу прощенія. Бо, по правді признаться, я не здатний зредаговать якоїсь то не було писульки. А так, як писав Котляревський, «намішав гороху з капустою». Пробачте.

Великий жаль, що Ви не можете зараз приїхать до Києва, і проїхать катером чи якимося там човном, і поглянуть на святу Київську гору. Ой яка ж неописана краса! Цвітуть дерева, зеленіє травиця. А люди, як ті мурашки. Скрізь так як ті мурашки, так і ворушяться. А особливо молодь. От якби Ви мали змогу побувать в таку пору в Київі, та іще з дружиною, бо вона, мабуть, не була в Київі, та ще в таку пору? А як поглянуть з Володимирської горки — ой, яка ж чудова панорама! Здається, що цілий би день дивився б і не надокучило б. Я, правда, пишу про цю красу, а Ви, може, її бачили, і жінка, може, бачила, може, ви вдвох ходили і бачили і київські достопримечанія: музеї, планетарій, стереокіно, двух екранне кіно... Вибачте, може, воно тільки мені цікаво, бо, як кажуть, «на вкус і цвет товариша нєт». Бо, бачите, не знаючи людини, чим вона цікавиться, і не знаючи її вкуса, то можна пересолить.

Але я гадаю, що коли мені подобається, то й іншому подобається, а особливо тому, хто має художній погляд.

Тепер напишіть мені, коли Ви маєте приїхать до Києва, то я на той час буду в Києві і буду Вас ожидать.

Уже чимало поступило косовської різьби[2], можна сказать, гарні роботи, тільки тема якась, що мало мені подобається: то ведмедики, то уточки, козлики, орли і ін. Я, звичайно, помішався на ілюстраціях до творів класиків, то воно й іншим подобається. І тепер єсть теми, але робить не можу.

Мені предлагають у кераміці ліпить. Але ніяк немає охоти. Не люблю. Святе діло дерево!

На цьому кінчаю своє посланіє, бо я й так написав, як кажуть, «много, та дурного».

З великою до Вас шаною Верна.
9. V. 57.

5.

Із Борисполя, 6. 4. 1958.

Вельмишановні Колечка! Виноват і много виноват перед Вами, що завчасно не відповідав, бо життя моє таке, як у того «вічного жида». Я щоб мав одно місто, то ні. А на одному місті, як то кажуть, і камень обростає. Але, не Вам кажучи, сім років хвороба мене не покидає, через неї я і не працюю. А Ви коли творите там щось таке, то пишіть, я порадуюсь Вашому успіху.

А я не маю чим похвалиться, бо не працюю. А знаєте, як це обідно? Що полетів би, та крил немає. А ще к тому у мене бувають часто такі припадки[3], що думаю от-от загину. Та мені й не диво — 82-й рік, так що я на свій і не нарікаю. Дай Бог всякому стільки пожить і потворить.

Так що на сім кінчаю своє посланіє. Живіть довго і будьте здорові. Посилаю Вам своє фото, хоч воно Вам і не потрібне. Пробачте і бувайте здорові.

З великою до Вас пошаною П. П. Верна.
Пишіть.

[2] Місто Косів Івано-Франківської області; мається на увазі Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР.

6.

Вельмишановні т. Колєнови!

Листа Вашого я одержав, т. е. листівку, завчасно, за що щиро дякую за поздоровлення з Новим роком. Тепер дозвольте Вас поздравить з усією сім'єю... теж з Новим роком, тілько за старим стилем. Нового нема нічого, бо не працюю.

Я Вам, здається, писав, що мені бракує працювать (пошкоджений паралічем). До того ще й важка задишка[3], ходить тільки можна потихеньку і помаленьку. Так що рада б душа в рай, та гріхи не пускають. Та вже я трохи постарів. 6-го минуло 82 роки, так що пора лаштоваться до ями.

Костянтин Костянтинович Променицький написав мій життєпис і мій творчий шлях, там поміщено фото деяких моїх творів. Книга уже надрукована, але ще не пущена в продаж.

Нам би не мішало побачиться і поговорить, як кажуть, по душам. Але коли і де? А в нас найшлося б про що побалакать. Ви мені напишіть, чи Ви що робите і взагалі, як проходить життя.

Моє життя неважне, робить не можу, а сидіть скучно; хворію, то я й ходжу, як кажуть, «вічний жид». Матеріально так собі, а морально погано. Старий. Нікому і ні на що не потрібний. Уже й небагато осталось жить, а мушу жить.

Живу я більше у Бориспολі і буваю у Києві, там дві дочки і син.

На цьому кінчаю свого листа і бажаю Вам всього найкращого у Вашому житті і творчій роботі. Посилаю Вам своє фото, а коли у Вас є залишнє, то пришліть мені. З тим бувайте здорові і до побачення.

З великою до Вас пошаною Верна.

12. 1. 1959. Пишіть почепурніше, бо похоже на первокласного учня. Я малограмотний, погано розбираюся. Будь ласка.

7.

Добрий день, Микола Федорович!

...Листа Вашого і дві фотокарточки я одержав, за які Вам вдячний, і пробачте, що не зараз відповів. 4 дні хворів грипом, майже і зараз почуваю себе не зовсім гаразд.

А що мені подобалось з Вашого листа?

А це те, що пишуть так, а на ділі навпаки. Воно якби там сиділи люди незацікавлені цими грошима, які визначені на закупку. А то так: зозуля хвалить півня, а півень зозулю. То самі одержать десятки тисяч, а решта — фигу з маком. На сю тему можна багато дечого говорить, та голова послі грипа невпорядку.

З цім бувайте здорові і до побачення.

Ваш П. Верна.

Пишіть, буду рад.

6. 11. 59.

8.

27. III. 59.

Добрий день, дорогий мій маестро!

Перш побажаю Вам усіх благ, які тільки есть на землі...

Листа Вашого я одержав от 22. III. 59, за якого щиро дякую і за те, що й мене не забуваєте... Я дуже радий Вашим успіхам по Вашій творчій роботі. Я скучаю і жалію, що не можу уже творити. За що і нащо мене природа так покалічила? Ну що ж поробиш, буде того, що створив, хай уже молодші успівають.

Тобі, Колю, не зрозуміла фраза на моєму автопортреті? Я поясню, хотя понятіє дуже розтяжиме, як-то кажуть, багато балакать, а нічого

[3] Астма

слухать. Як видно з моєї біографії, я почав робить (тобто зайнявся різьбою — *П. Р.*) з 1912-го року, в 13-му брав участь на Всеросійській виставці; з 12-го року я появлявся на фоні літератури. В 14-му почалась війна, потім революція, і я не робив до 20-го року. Потім почав працювать. Почали писать у журналах і газетах; говорилось про те, щоб мені дали змогу учиться. Но це кидалися камні у воду і круги розходилися — і більше нічого. Потім настав 1933-й рік, прийшла й голодовка. Я чуть було не загинув. Голодаючи, я зробив блюдо і думаючи, що це послідня моя робота, всі мої надії рухнули про те, щоб покращало моє становище. Я на блюді роблю свій портрет, вирізую такі слова: «От життя не взяв, для життя не дав». Тепер, Колю, я гадаю, що ти зрозумієш, що наштовхнуло на таку мисль. За цю надпись Затонський зробив мені замічаніє. «Це, — каже, — не так: Ваші діти в інституті учаться, Ви од життя взяли. А ці роботи, що Ви створили, багато для життя дали». Я відповів: «Це я робив в часи голодовки, а голодний чоловік може пойти на преступленіє».

На цьому закінчилась наша розмова, це було 16 серпня 1934 года в Києві.

Тепер скажу за себе декілька слів. Матеріально непогано, а морально дуже кепсько. Увесь час хворію, задишка не дає жить. Лікарі кажуть: ослабло серце і нічим не можна помогти. [...] Думаю скоро згину.

З тим бувайте всі здорові і живіть багато.

Ваш добромислящий Петро Верна.

9.

Верна — Колєнову.

Вітаю Вас і Вашу сім'ю з тим днем, що сьогодні...

11-го цього місяця приїздили до мене з Києва з радіостанції. Знімали на плівку мій голос, хочуть передать до Америки, до Канади, щоб і там про мене почули, хоч для мене це не дуже цікаве, так, я вже віджившa людина, як я уже сказав, що дурно хліб їм. Хоч уже не довго доведеться їсти, бо дуже себе погано почуваю, страдаю астмою.

А поки що, то життя йде нормально. Що є, то бачим, а що буде, то побачим.

За Бориспіль не буду писать. Обновляється. Але так як ти, Коля, може, в ньому не був, то но можеш уявить. Як може будеш у Києві, то завітай у Бориспіль до мене. Я буду рад такому гостю. Отоді ми вже набалакаємося од пуза!

А писать — хіба можна про все написать?

...Бажаю Вам здоров'я і всякого благополучія, довгих літ і щастя. Привіт!

П. Верна.

12. 6. 59.

10.

Добрий день, Микола Федорович!

(...)

Пробач, Коля, що так довго не відповідав. Словом, не було чого писать, хотя і зараз немає чим похвалиться. Ото в моїй біографії, що ти придбав, там є портрет моєї дружини, так у мене його купили за три тисячі. Оце вже послідню продав, більше немає нічого продать, а робить не можу. За 1959 рік єсть журнал № 1 «Соціалістична культура», там єсть цвітне фото моєї персони, я з моїми ягнятами. Як хочете придбать, то попитайте у своїй книгарні. Чи може у кіоску...

Живу я у Борисполі, не Вам кажучи, хворію, мучуся задишкою, і так боюсь тієї смерті, щоб зимою не умерти. Земля мерзла — заклянуть, коли будуть яму копать. Да і самому буде холодно, кожуха і валянок не одінуть, то і будеш зубами трахкать, а тут і зубів нема, цокотіть і не думай. Біда!

Пробач, Коля, що написав і «немного, та й то дурного», і — «як так орать, то краще випрягати».

Пиши, Коля, як у Вас посувається мистецтво. Може, будеш у Києві, то заходьте: Леніна, 122. Тепер дозволь закінчить мого мученого листа, просто великомученика.

З тим бувайте здорові й до побачення.

Писанина скверна, з пошаною Верна.

16. 12. 1959. Бориспіль.

11.

м. Бориспіль, М. Коленову від П. Верни.

От бить нас, бить, та й кий положить!

Остільки минуло часу, а ми один одному і вісточки не подали. А чим це пояснить? То я і сам не знаю. Навіть так, мені за гульнею, а Вам за роботою ніколи і вгору глянуть. Тепер напишіть про Ваше становище, як Ви себе почуваєте, як дружина, як діти? Передайте мій привіт. Пишіть про Ваші успіхи в роботі, і про інші новини.

А у мене немає чим похвалиться: і здоров'я немає, і умов теж немає. Про це багато треба говорити, да нічого слухать. У Києві давно був, здоров'я немає. У мене, не Вам кажучи, страшна задишка, і я дуже переживаю, що не можу робить нічого. А хочеться так, що і сказать не можна.

«На те і лихо, щоб із лихом биться». Отак і я із тим лихом б'юся, не я його, а воно мене добиває. І чим дальше, тим гірше. І нічого не пороби́ш. 84-й рік, борукаться нікуди. А жить так хочеться, що Ви собі уявить не можете! Їй-бо, правда! Так багато нового, що тільки подумать треба!..

Як бачите, я написав мало, а Ви напишите побільше. Я люблю читать, а не вмію писать, за те прошу пробачте.

Бажаю Вам усього найкращого... Ваш П. П. Верна.

Жду відповіді.

12. 4. 60.

12.

Добрий день, мої шановні!

Вітаю Вас з Новим 62 роком. Бажаю Вам здоров'я, щастя і довгих літ жизні. Листа я Вашого одержав, за якого щиро дякую. Мені дуже дивно, що ми довгий час не листувалися і Ви мене згадали. Я Вам не писав, що Вашу адресу загубив, із-за того, шо моє життя незавидне. А пояснять це дуже довго, да й не цікаво. А ще к тому і хворію. Задишка в мене велика. Буває, що й рухаться не можу...

Більше писать нічого, робить не можу нічого.

З добропобажанням П. П. Верна.

9. 1. 62.

Любі мої, дорогії,
Побажаю довго жить.
А щоб Вас люди любили,
То треба людей любить.

П. Верна.

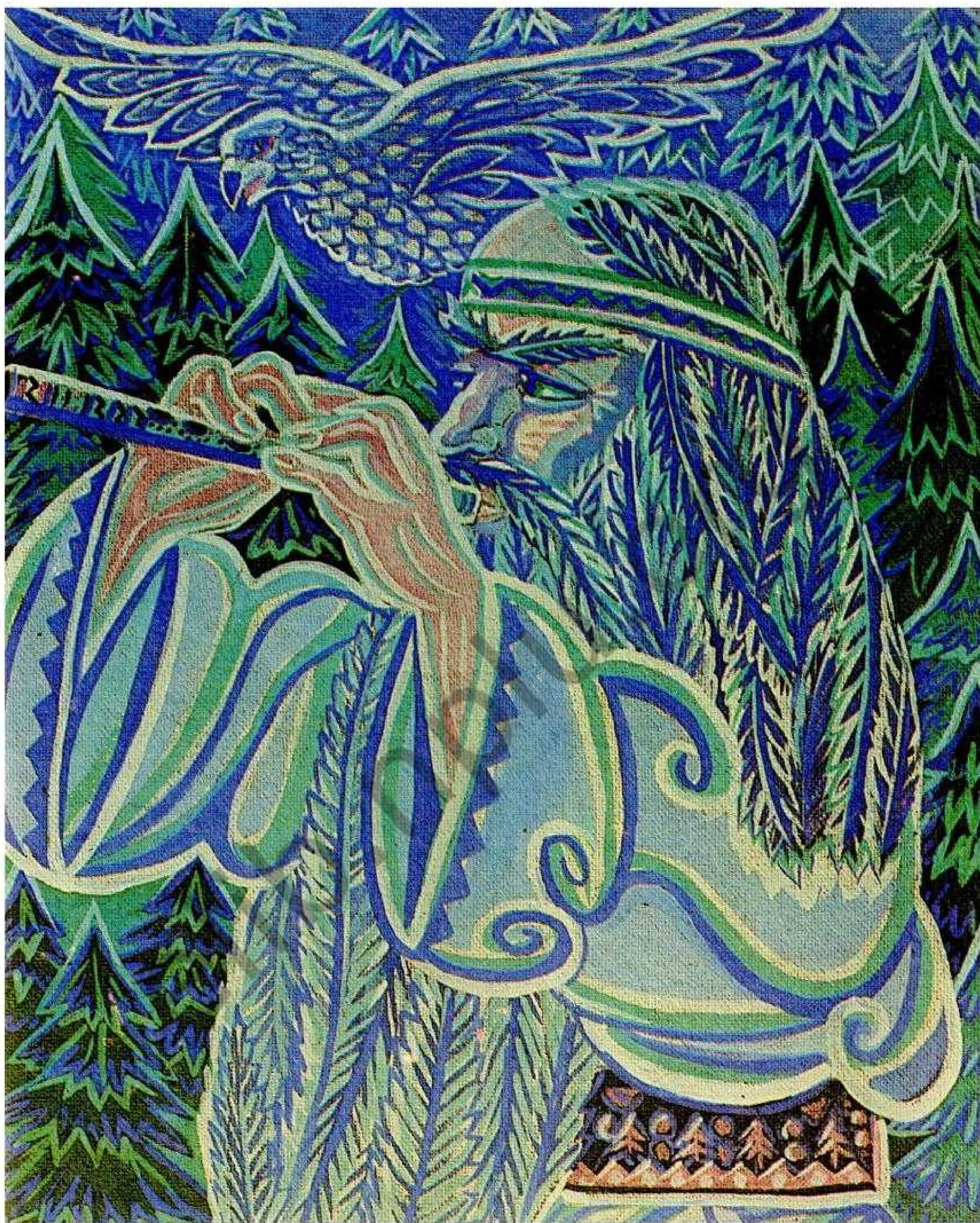
13.

18. 1. 1962.

Дорогий Коля, пробач, що ми так довго не переписувались... Хто з нас винен — не знаю, може і я. Одержав Вашого листа, за якого щиро дякую. Бажаю Вам доброго здоров'я, довгих літ і доброї слави за Вашу працю (за мистецтво). А за себе нічого говорить, моя пісня проспівана... Мені вже 86 літ, всі мої товариші померли, лишився один я. Пора, пора і мені збиратися. Якби Ви знали, як незручно слабому дні коротать. Як жилося, то жилося, а зараз невиносимо.

З тим бувайте здорові і до побачення.

З великою до Вас повагою П. Верна.



Марія Козаченко.
Чугайстер.
Картон, темпера.
Калуш Івано-Франківської обл. 1979.



Марія Козаченко.
Лісова пісня.
Картон, темпера.
Калуш Івано-Франківської обл. 1979.

14.

30. 1. 62.

Добрий день, мої любі!

...Дякую, що не забуваєте старого дідуся. А Вам писать так і нічого, нічого нового не трапилося, по-старому задишка давить.

А Ви знаєте, що ті карточки, що Ви мені колись дали, затерялись. Я, бачите, перелітна птиця, дома мало буваю, то хтось похазяйнував. Як є у Вас в запасі, то вишліть...

Бувайте здорові, довго живіть, а щастя добувайте. Коли моя писаннна покажеться скверна — я ж учителя не знаю, з пошаною Верна.

Бориспіль.

15.

Добрий день, а може вечір, бо не знаю, коли Ви одержите мого листа. А взагалі усім привіт, привіт, привіт! І старим, і великим, і малим, і без кінця і краю усім добра желаю, і усіх земних благ бажаю. Були б ситі, як земля, а здорові, як вода. Усі довго щоб жили і щасливії були. Щоб училися гарненько, батькам було веселенько.

Коля! Щиро дякую Вам за Вашу турботу, за порошки. Дочка з Києва привезла які, мені тільки вони уже мало помагають.

Як то кажуть, утопаючи, хватаєшся за соломинку. Ну, все-таки якби не лікувався, може б досі згинув. 11 років живу на ліках...

А тепер дозвольте Вам подякувать.

Ваш друг і маестро, з великою пошаною П. П. Верна.

(Бориспіль, 20. 2. 62).

16.

Привіт Вам всім: дідам, бабам, і старим і молодим, і діткам малим. Оце я так начав, а кінець який буде, напевне, не знаю. Навіть погано!

Листа Вашого я одержав 27. 11. 62, за якого щиро дякую. Кажете, що ми в рощоті. Ну й слава богу, що все гаразд.

А тепер я Вас трохи проштудірую, хоча Ви і розсердитесь. Ви мені прислали барельєф Шевченка. Але сходства мало, профіль не так. Я Вам написав [4], да чи Ви мене поймете?

Хотя кажуть «ученого учить, тільки портить». А я не люблю в чужій церкві свічок поправлять. Може, мені так здається. Всяк по-своєму з ума сходить. Не сердьтесь, це я по-товариському. А то Ви розгніваєтесь, крий боже, то хто знає що й буде. Замахнете, щоб ударить мене, а мене немає, от і пропав замах. Зогнати зло ні на кому, хоч сам себе бий, просто аж страшно!

Воно кажуть, як краще не вмієш, то й це добре. Ото як вчений да письменний, то в нього і виходить гарно, а неграмотному писать, тільки папір портить (...).

Да, Ви правду казали, що ліченим конем не наїздишся. Отож я ліки споживаю, а смерті кожную хвилину ожидаю. Ступну разів три і отдихаю, і так мені тяжко жить, що Ви собі уявить не можете. Ех, чорт з ним, людям теж нелегко умирать. Я вже ні на що не реагую: яка буде, така й буде. Воно, правда, як казав Т. Шевченко, «як не худо жить, а хочеться жить». А все-таки всьому буває кінець. Оце, мабуть, я перестану писать, бо очортіє Вам читать, бо напишу много, а більше дурного. Як кажуть, дурного попа, то дурна його й молитва. Так що розрішіть мені перестать уже писать.

Бажаю Вам всім доброго здоров'я, довго жить, людей добрих любить. А щастя добувайте самі. Будемо писать один одному, покіль пойду додому. А звідтіль не напишу, хоч і надсядьтесь!

Ви мені пробачте, шо писулька скверна.

З повагою Верна.

29. 11. 62.

[4] До листа Верна долучив свій малюнок — профіль обличчя Т. Г. Шевченка, вказавши на неточності в роботі М. Ф. Коленова.

17.

Добрий день т. Колєнови!

Бажаю Вам і Вашій сім'ї всіх благ, які тілько існують на землі... А тепер я Вас виругаю і гарно прошкаплю.

Чого це Ви мовчите? Немов води в рот набрали! Якщо так, то воду ковтніть і пишіть, і негайно пишіть! А то, чого доброго, я можу розсердиться. А тоді може таке трапиться, що цур йому проти ночі згадувать. Бо я такий злий, що могу сам себе за ухо вкусить. Отож глядіть мені!!!

У нас усе гаразд, погода тепла, вчора 21-го вечором дощик невеликий громовий був.

А остальним хвалиться нема чим. Не роблю нічого, зір так притупився, що бачу ніби крізь густий туман, а людину тоді пізнаю, як на відстані яких-небудь 10 вершків. Словом, діло нікудишнє! А дальше гірше буде, тоді, як кажуть, «не тратьте, куме, сили і спускайтеся на дно». А більше в мене нема чим хвалиться. Хваліться Ви. Як живете? Як працюєте? Над чим мозки сушите? Які успіхи маєте? Словом, про все пишіть, я буду рад. Тілько не пишіть так, немов курка лапою, бо мені Ваш почерк вкорень не подобається. Чуєте? Пишіть великими літерами, щоб я не давав комусь читать. Я ж Вам кажу, що я напівсліпий, що Ви — шутите? Отож як кажу, так і робіть, а то я можу розсердиться. Не дай бог мені розсердиться, то я собі на лисині чуба обірву, дарма, що його там давно нема.

Пробачте за незграбного листа.

З тим бувайте здоровенькі і до побачення.

З пошаною, Ваш дідусь Верна.

Пишіть.

22. VI. 62.

18.

Добрий день, мої любі!

Листа Вашого я одержав, за якого щиро дякую. Хотя в ньому маловато написано. А головне, не забули дряпнуть. Так що й до суда доходить, да жаль, що немає свідків, що немає кому доказать, хто кому і коли писав. Визвуть нас на суд. Я буду говорить, що Ви виноваті, а Ви мене будете виноватить. А свідків ні в кого нема. От нас і викинуть, да ще й крий-боже в тришия, да ще й поштрафують—ото сміху буде! Прийдеться нам помириться, да горілки напиться.

Ви писали, що за роботою ніколи й листа написать. А мені за гульнею ніколи вгору глянуть. Ну якось викроїм час і таки будем писать покіль живемо, хоч і ніколи.

Ви, здається, писали, що пришлете фото з останньої Вашої роботи. Пожалуста, жду.

Ви писали, що у Вас тяжба з мачухою. Це недобре, але якось уладьте. Вона, може, й не винувата? А то як то кажуть, одріж поли да тікай. Бо може бути так. Два пани за щось довго позивались. Художник написав їх голими і виставив їх на видному місці. Пани запротестували: «Що ти нас голими ізобразив? Це насмішка, ми будемо жалуваться!«» А художник їм сказав: «Як ви будете довше тягаться, то повинні такими і остаться». Так ото я й кажу: поли ріж та тікай!

Погода зараз хороша, дощик перепадає.

А я, не Вам кажучи, хворію. Да взагалі діла неважні. То хоч у мене зараз дітей 6 (4 дочки і 2 сини), і я нікому не потрібний, почуваю себе одиноким. Воно небагато осталось жить, а тяжко доживать. Не хочеться тілько говорить, бо не поможе. А життя нікудишнє. А я духом не падаю, якось до смерті доживу!

З тим бувайте здорові, шануючи Вас Ваш старий знайомий Верна.

3. 7. 62.

СЛОВО, ЩО ЗДОЛАЛО СМЕРТЬ

Записи народної поетичної творчості про насильницьку колективізацію та штучний голод 1933 року.

Сьогодні, коли заходить мова про жахливі сторінки історії України XX ст., то з тих чи з інших вуст часто доводиться чути: «Та що ж воно за народ такий був — його мордували, видирали з рота останню крихту хліба, губили мільйонами, а він покірно плазував перед катами та ще й виспівував їм осанни!» Насправді ж не плазував наш народ перед мучителями ні раніше, ні в час апокаліпсису тридцятих років. І ні в якому разі не можна називати народною творчістю оті сумнозвісні раболіпні словеса, псевдонародні пісні і пісеньки, що були породжені чиїмось жахом, прагненням за всяку ціну вижити, чиїмось тупим фанатизмом, та найперше — продажними борзописцями, холуйською запопадливістю каїнів, котрих, на жаль, вистачає у всякому краї.

Насправді існував зовсім інший фольклор. Трощений вершителями «великого перелому» сталіністами, народ все-таки сказав, точніше, прохрипів скрізь зведені предсмертною судомою зуби своє слово, слово моторошної, проте щирої правди, скорботи, болю і нескореності. Скільки попрацювали професійні фарисеї від науки й ідеології, аби не допустити цього слова до нас, нащадків, аби знищити його в людській пам'яті, але це їм не вдалося.

В цій добірці особливу увагу привертає «Дума про голод» в записі І. Бугаєвича. В невеликій статті, що супроводжує думу, учений розповів про свою багаторічну приязнь з уславленим народним співцем Єгором Хомичем Мовчаном. І про те, як в час одної з зустрічей старий кобзар подарував йому цю пісню-думу: «Відіграв він «Життя старе України» та «Було колись на Вкраїні», а потім несподівано промовив: «Це ще не вся наша історія. Була ще й інша. Ось послухайте». І він стиха заграв і заспівав тужну думу про голод на Україні 1932/33 років. Я похапцем почав записувати текст на аркуші зошита. Проспівавши початок, кобзар раптом замовк. «Мабуть, не треба далі, коли б хто чужий не почув...». Я почав його умовляти, і врешті він проспівав думу до кінця. Коли я дописував скорочені слова, Єгор Хомич прислухався і промовив: «Ви записуєте?! Не треба того робити. Біда мені була з цією думою у Харкові на базарі. Як заграв її, то мене якийсь агент ухопив за руку і почав тягти в міліцію. Спасибі, люди відбили. Хтось видер мене з його рук і швидко потяг з базару у город. Потім співав у селах по хатах, там свої, не видадуть. Плакали жінки, слухаючи думу, бо в ній була свята правда. Прошу вас, доки я живий, нікому не показувати цю думу».

Час був непевний, починався застій, викриття сталінщини припинилося, сяка-така хрущовська відлига закінчилася, і можна було чекати на гірше. На великий голод тридцятих років на Україні було накладено політичне табу — наявність його відкидалася і ретельно замовчувалася. Зрозуміло, що кобзар мав осторогу відносно розголосу його думи. Але, дякуючи щасливій долі, твір цей був збережений. Пройшло понад двадцять років, і його можна оприлюднити в пресі, представити читачам».

Принагідно зазначу, що мені особисто повністю «Думу про голод» від моїх численних співрозмовників-очевидців людомору записати не вдалося. Але часом доводилося чути співомовки, що нагадують окремі рядки твору, написаного від Є. Мовчана:

В тридцять третьому году,
Їли люди лободу,
Пухли-мерли із голоду,
Наче мухи на холоду;

або:

Ой, у созі при дорозі
Роздають макуху —
Хочеш жить, то йди у соз,
Бо впадеш без духу.

Важко сказати, чи ці співомовки — шматки призабутого тепер твору, чи були складені раніше від нього і вже використані автором-кобзарем. Але не в тім суть, головне, що слово болю і гніву народного, перемігши всі перешкоди і навіть час, усе-таки відлунилося у нашім сьогоденні.

У цій добірці наведені лише окремі фольклорні твори, що таврують злочини тоталітарного режиму на Україні. Знаю, що записав я порівняно мало. До того ж навіть і зі свого скромного зібрання пропоную лише те, що стосується колективізації і голоду 33-го року. З кожним днем, з відходом у вічність кожної старої людини дедалі більше цих пам'яток народного опору зникає без сліду. На мою думку, поки ще не все втрачено, наш святий обов'язок серед інших справ по відновленню історичної пам'яті — зібрати, впорядкувати і видати книгу українського антисталінського фольклору. І хай ввійдуть туди пісні і співомовки, у яких народ довів свою всеперемагаючу нескореність, виніс свій праведний присуд можновладним диктаторам та їх людиноненависницьким доктринам.

Сьогодні переходимо наш духовний рубікон, залишаємо один берег, де гнітило нас рабство та всевладдя убивць, демагогів, злодіїв, і прямуємо до іншого з трепетною надією знайти там волю, справедливість, затишок, віками омріяне щастя.

Наші діди й прадіди колись так само робили спроби переходити ріку. Їм не пощастило. Загрузли у смертоносному багні. Аби нам не збитися з дороги, візьмемо з собою пам'ятне слово, що здолало смерть.

Збираючи матеріали про війну сталінського режиму проти селянства, бесідуючи зі старшими людьми в різних куточках України, перечитуючи стоси писаних свідчень, котрі надходять мені поштою, час від часу натрапляв на ці краплини народного болю і спротиву, перелиті в крилате слово. Зібране і пропоную читачам. При цім зауважу, що подаю народне слово таким, яким почув від людей, без найменших змін.

ВАСИЛЬ ПАХАРЕНКО

Черкаси

СПІВОМОВКИ

1. Устань, Ленін, подивися,
До чого ми дожилися:
Клуня раком, хата боком,
І коняка з одним оком,
І корова без хвоста,
І комора пуста,
Ні овечки, ні свині,—
Тільки Сталін на стіні [1].

2. Устань, Ленін, подивися,
До чого ми дожилися:
Клуня раком, хата боком,
Кінь в колгоспі з одним оком.
Ні корови, ні свині,—
Тільки Сталін на стіні.
Тато в созі, мама в созі,
У нас хата стоїть з лozзя,
І на хаті один куль,—
А всі кричать, що куркуль! [2]

3. Мала баба одну козу
І ту дала колхозу,
Сіла собі при столі
І рахує трудодні [3].

4. Питала баба діда:
— Чи дадуть в колгоспі хліба?
— Дадуть хліба ще й коржа.
Будем їсти без ножа [4].

5. Сидить баба на мосту,
Чухає коросту:
В тридцять третьому году
Не буде колгоспу [5].

6. Здохла чи вмерла,
Копитами небо підперла:
Масло, пшеницю
Вивезли за границю,
Ячмінь та овес
Згноїв МТС.
Не дивуйтесь, добрі люди,—
Завтра й з вами таке буде [6].

[1] Записано від Ганни Свиридівни Панасенко, 1902 рік народження в селі Суботові Чигиринського району Черкаської області. Певно, свого часу ця співомовка була поширена найбільше, бо саме її згадують найчастіше старі люди у розповідях про колективізацію. Щоправда, як правило, наводять інший скорочений варіант.

[2] Записано від Якова Нечипоровича Бугаєнка, 1902 року народження, з села Розумівка Олександрівського району Кіровоградської області.

[3] Записано від Ганни Кузьмівни Єрмоленко, 1903 року народження, із села Ліски Менського району Чернігівської області.

[4] Записано від Лукії Матвіївни Ткачук, яка народилася 1921 року в селі Скала Оратівського району Вінницької області.

[5] Записано від Ярини Петрівни Мицик, 1918 року народження, з села Вишнопіль Тальнівського району Черкаської області.

[6] Записано від Івана Денисовича Горобця, 1897 року народження, в хуторі Удовинному на Чернігівщині. Пізніше чув цю скоромовку і в інших краях — на Чернігівщині, Луганщині, Вінниччині. За жанровою приналежністю твір досить своєрідний.

7. Нема хліба, нема моні,
А ми плескаєм в долоні.
Встань-ка, Ленін, подивися,
Як колгоспи розжилися:
Гарба раком, трактор боком,
І кобила з одним оком.

Іде Сталін на тарані,
Дві сільодки у кармані.
Цибулиной поганяє —
Америку доганяє.
А на хаті серп і молот,
А у хаті смерть і голод [7].

8. Куди йдеш, куди йдеш,
Куди шкандибаєш?
— У райком, за пайком,
Хіба ти не знаєш? [8]

9. Батько в созі, мати в созі,
Діти ходять по дорозі,
З черепочка воду п'ють.
Молоточком воші б'ють [9].

Устань, Ленін, подивися,
До чого ми дожилися:
Ловим миші та товчем,
Леміщаники печем.

10. ПРИМОВКА

Нехай кишки воркотять — вони їсти хотять.
Чого ж очки не сплять — вони ж їсти не хотять? [10]

11. ПРИСЛІВ'Я

— У колгоспі добре жить: один робить — сім лежить.
— В тридцять третьому году люди мерли на ходу.
— Кулак у нас той, хто на кулаку спить [11].

12. ДУМА ПРО ГОЛОД

Послухайте, добрі люди,
Від краю до краю,
Як жилося і живеться.
Про все вам згадаю.
Як люди колись жили.
Мед-вино кружляли
Та на зібрання ходили.
В долоні плескали.
Все плескали у долоні:
— Ми діждались-таки волі,
А то було горе нам,
Що робили ми панам.
Так робили ми панам,
Що ніколи сісти,
А тепер собі ми робим,
Що нічого їсти...
Гей, гей! Що нічого їсти...

Ну, вже в тридцять другім році,
Як його діждали,
Знайшли люди дуже гарну
Справу з гарбузами.
В тридцять третьому году
Їли люди лободу,
Пухли люди із голоду —
Помирали на ходу.
Отощали усі люди.
Падали, як мухи,
Кропиво-лободою
Не наповниш брюха...
Гей, гей! Не наповниш брюха...
Хліб качали-вимітали —
Весь народ сумує,
А великий голова
Мовби і не чує [12].

в колгоспах передохла більша частина худоби через безгосподарність та через те, що був пограбований або згноєний мало не весь фураж. Виснажені до краю Це, так би мовити, «монолог» здохлої коняки. Справа в тому, що в 1931—1933 рр. коні падали і конали прямо на дорозі в упряжці. В 1931 і на початку 1932 років люди були ще не настільки голодні, щоб сквапитися на падаль. І часто біля трупа через кілька годин знаходили на обривку паперу виведений карячкуватими буквами оцей монолог, що, до речі, дозволяло органам ДПУ роботи висновок про діяльність «глибоко законспірованих контрреволюційних організацій на місцях». У 1933 році подібні диверсії раптом припинилися — осатанілі від голоду люди зразу ж накидалися на конячі трупи.

[7] Записано від Єфрема Семеновича Шаталова, який народився 1919 року на хуторі Приморським Темрюкського району Краснодарського краю. Саме тому відбилися на творові особливості Кубанської говірки.
Ця річ також є зразком, так би мовити, писаного фольклору. Співомовка виведена дьогтем, фарбою, а то й смолою, часто з'являлася на стінах сільрад, правлінь колгоспів, так що перебілювати або й перешпаровувати стіни начальницьких хат часом доводилося кілька разів на місяць.

[8] Записано від Панаса Юхимовича Кравченка, 1892 року народженя, в селі Полуднівка на Чигиринщині.

[9] Записано від Кучер Гафії Єфменівни, 1929 року народження, в селі Суботові на Чигиринщині.

[10] Записано від Ярини Петрівни Мицик. Цією примовкою розважали, заспокоювали одне одного діти, коли вечорами багатоденний голод не давав заснути. Дуже багато було випадків, що заснувши такого вечора, дитячі «очки» вже не прокидалися ніколи.

[11] *Там же.*

Він укази іздає:
— Продналог давайте,
Де хочете, там беріть,
Хоч з ніхтів колупайте!
— Відкіль же ми почерпнемо
На ці продналоги,
Хіба вийдем грабувати
При биту дорогу...
Ну, при битій дорозі
Із буксиру люду
Багатенько привчалося
До такого труду...
Гей, гей! — до такого труду...
Як наган узяв у руки,
Тоді він багатий.
Чоловіка оголив
Та й пішов, проклятий.
А у созі при дорозі
Роздають макуху —
Хочеш жити — йди до созу,
Бо впадеш без духу.
Гей гей!— бо впадеш без духу...
Пролилися на Вкраїні
Великії сльози,
Як великий голова
Гнав народ у сози.
Отаке-то, добрі люди,
Значилося лихо:
Побив голод мужиків —
Сидить в созі тихо...
Гей, гей! Сидить в созі тихо...[12]

ІЗ ЗАПИСІВ СПІВОМОВОК ПРО ГОЛОДОМОР НА ПОЛТАВЩИНІ

1. Не дивуйся, братан,
Що ми комуністи —
Мужики нароблять хліба,
А ми будем їсти.

2. Крупська грає на гармошці,
Сталін жаре гопака —
Дожилася Україна:
По сто грам на їдака.

3. Індуси пасуть гуси,
А созівці бугая,
Індуси їдять гуси,
А созівці — журавля.

4. Соловки, ви, Соловки —
Дальняя дорога —
Серце ноїть,
Грудь болить,
На душі тривога.

5. Сидить дід на стерні
Та штани латає.
Стерня його з заду коле,
А він колгосп лає:
«Проробив дванадцять день —
Записало трудодень!»

6. Ой яблучко наливається,
А комунська власть
Наживається.
Ой, яблучко українськоє,
А з'їсть тебе рило свинськоє!

7. Одна лата, два кулі,
Записали в куркулі.
Бзяли півня і курки
і загнали в Соловки.

8. Ой яблучко на чотирі часті —
Нема хліба на Вкраїні
при совєцькій власті!

Травестії популярних пісень

9. Повстаньте, гнані та голодні.
Беріть кочерги й рогачі —
Женіть буксир із України,
Не переводив би харчі!
Чуєш, кури забрало
Ще й по півня прийшло.
У коморі пошукало,
А півня не знайшло.

10. Вийшли ми всі із народу,
Хліб відібрали у нас.
Ось вам союз і свобода,
Ось вона, сталінська власть!

11. Ми сміло в бой пійдем
За суп с картошкой,
І куркулів поб'єм
Столовой ложкой!..

12. Коли встав би Махно —
Не дав комуністам
Хліб мужицький відбирати
І в комуні їсти.

Пісні, які були поширені на Полтавщині в голод і колективізацію 1932—1933 років.
Записав І. В. БУГАЄВИЧ.

[12] Цей твір мені не вдалося повністю віднайти в першоджерелах. Подаю його за публікацією Ігоря Бугаєвича у варшавській газеті «Наше слово» (4.02. 1989 р.).



НАРОДНІ ТАЛАНТИ

РАДОСТІ І ПЕЧАЛІ МАРІЇ КОЗАЧЕНКО

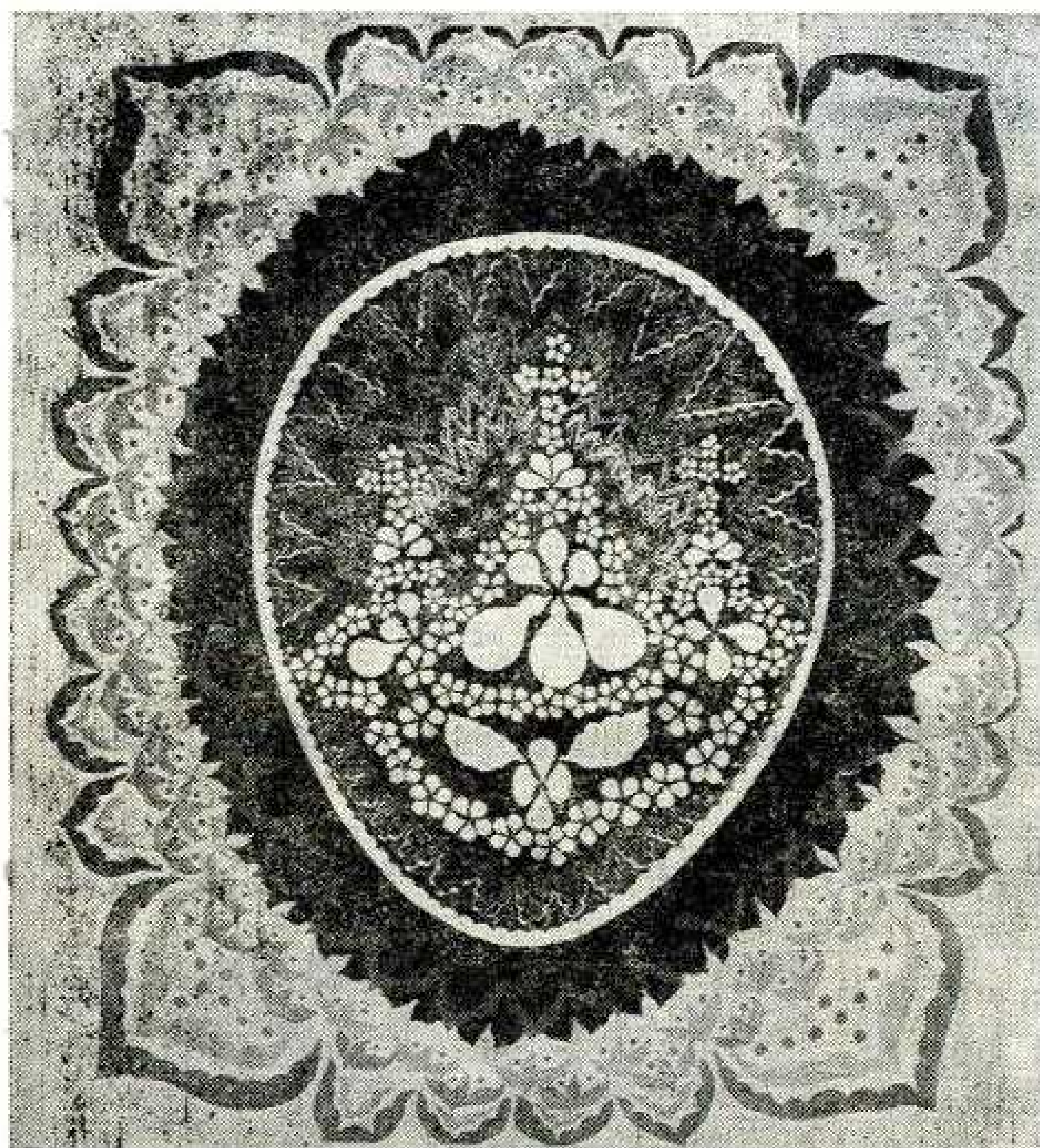
Не все побачене, пережите, а чи почуте влягається в людській пам'яті надовго. Щось просівається, полишаючи ледь помітні сліди, щось зникає в небутті. А зостається лише те, що з'явилося з твоїм народженням, зростало з твоїм сходженням до людської шани, поваги й любові, що зосталося в пам'яті зримим.



Марія Козаченко. Фото Валерія Хлібцевича. 1991.

У народної малювальниці з Київщини Марії Миколаївни Козаченко за плечима немало спогадів, ваговитих за змістом. На деяких фактах можуть вирости оповідки або й легенди. Наприклад, в селі Серафинці на Івано-Франківщині кажуть, що предок Марії Козаченко був чоловік зайшлий з «великої України», перший тут поселенець. Мати, надзвичайної вроди, носила вишивану вберю, а поверх жупанець, що звався катанкою. Вона, полишивши на руки батька шестеро дітей, померла під час війни з фашистами. Батько, щедрої і поетично-співучої вдачі чоловік, добрий та покладистий, чесний до себе й односельців, давав лад дітям і не схилявся в бідканні, а наспівував усе в хаті то колядок, то щедрівок, грав на сопілці. Згадують тутешні, що, вже будучи старим, стеріг громадський сад та все носився з сопілкою. На свята в хаті розмальовували піч, комен. У Марії виходило найкраще — півні, немов живісінькі, витягували свої червоногребені з-поміж квітів, і ось-ось мали забити крильми. Старша сестра Ольга вчила менших хату прибирати, хліб пекти. А Марійку тягло до пісні, до голки з ниткою, до олівця.

Ось Марія Миколаївна відклала папір, пензлі, гуаші й перебирає написані рядки спогадів. В одному — «Місяць завис над вечірніми хмарами чистими тарелями тітки Юстини», у другому — «Від розривного реготу бомб і гранат горіло небо, кривавилася земля, тріскав сніг і блідла смерть. Людська краса, любов і молодість пригорталися до грудей землі і... падали, канули, губились. Матері закутувалися у чорну жалобу й ридали ридма. У світ-безвість летів розпач-зойк: «Синочки,



Марія Козаченко.
Ще не вмерла Україна. Частина триптиха.
Скло, олія. 1990.

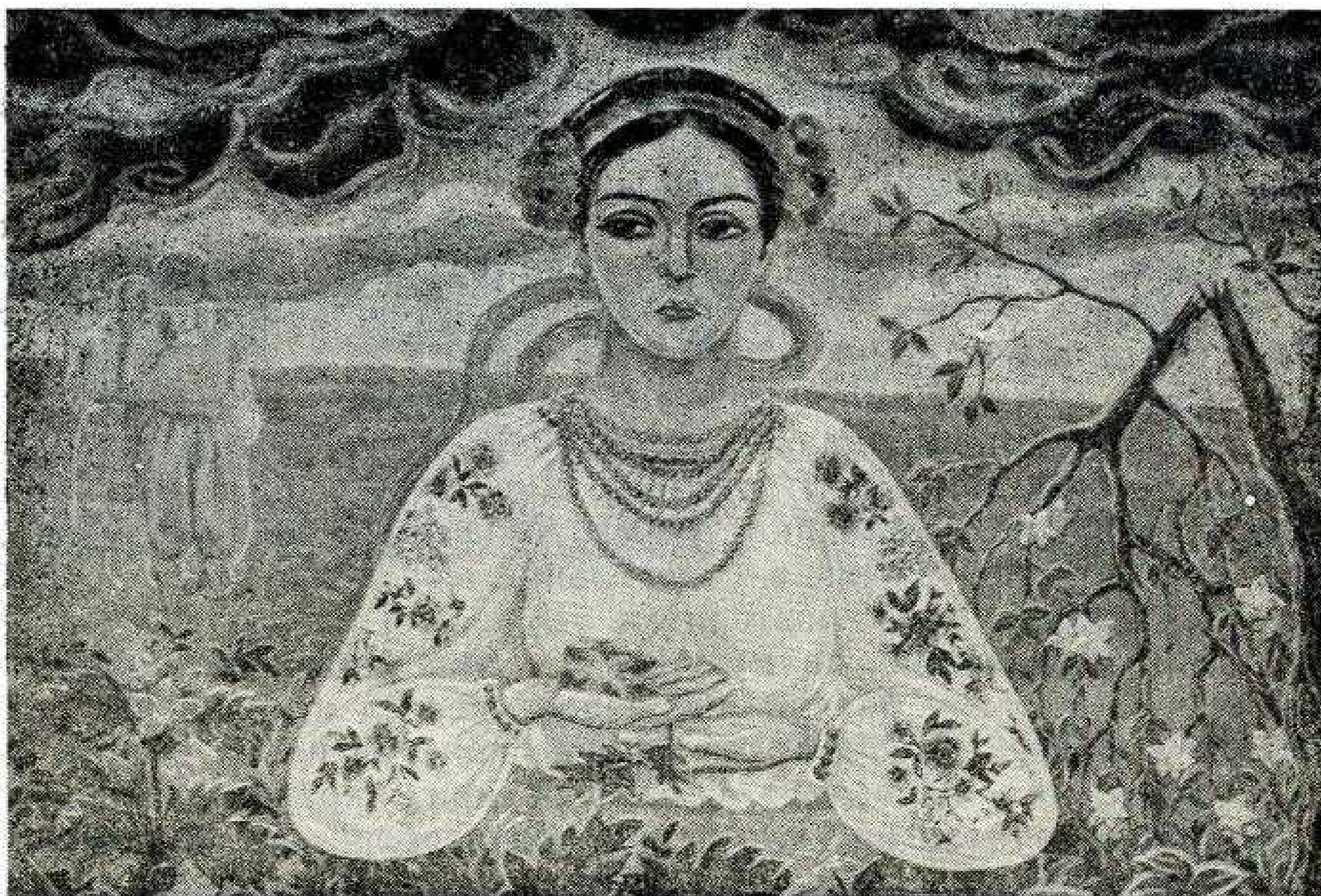
соколики!..» А вони сходили кривавими маками, шовковою травою...» А в третім спогаді — ніби струна, збренькує найсокровенніша нотка: «Вишивала моя ненька сорочку, мережила писанковими взорами-хрестиками, приспівувала до неї, як до живої і найріднішої. Коли одягла ту сорочку-вишиванку, з правого рукава виблагословилося дівчатко, а з лівого — його доля... Рано землиця моїй нені поставила холодну постільку, ой як дочасно. І доля придавила її груди хрестом недожитого життя, недошитих узорів, недоспіваних співанок... Та від маминого хреста протопталися у добрий світ мої стежки-доріжки»...

«Може, тому, що життєва дорога моя не пряменька, а звивиста, як так разюче реагую на людську доброту, на зло і фарисейство. — Відклала художниця надруковане на машинці й творила далі живий спогад-роздум. — Після закінчення вечірньої середньої школи у Городенці я чимало доклала зусиль, аби стати вчителькою: була піонервожатою, вела гурток юних художників у райцентрі... Та в житті як то мовиться, випав щабель — и вихованням сина з п'яти років займалася одна.

От пізньовечерові, а часом і нічні роздуми кликали мене брати в руки пензель, ручку. Багато читала. Закінчивши кожну бодай невеличку картину чи етюд, запитувала себе, знесилену безсонням: «Кому то треба?..» А з роками збагнула: малювала для власного заспокоєння, для душі, а, виходить, то треба й людям! Отак рік поза роком мої натюрморти, портрети, етюди «Пісня», «Весна», «Літо», «Горе», «Троїсті музики», «Солдатка», «Галичанка», «Люба», «Івась», «Ольга Кобилянська», «Чугайстер», «Буковинський кобзар» потрапили на очі людям, деякі репродукувалися в обласній пресі, у журналах «Радянська жінка», «Народна творчість та етнографія» та інших виданнях. 1972 року я заочно закінчила Московський народний університет мистецтва, де освоювала техніки графіки, живопису, декоративного розпису.

Найбільше стала малювати, як переїхала до Калуша. Тут, власне, рівно через рік після закінчення університету мистецтв я й прийшла на суд глядачів зі своєю першою персональною виставкою. Раділа від добрих слів, порад фахівців, які відгукувалися добре й щедро про картини та декоративні розписи «Апаратниця», «Троїсті музики», «Веселка», «Опришки», «Весна». Вечорами наодинці викликала часом з серця слово — пробувала писати вірші для дітей, щось серйозніше. Багато з того друкувалося. А найбільше ясніє на душі, бо син Івась закінчив Київський університет, став працювати у столиці, пише гарні вірші, друкується. Чекаємо книжки...»

Марія Козаченко написала поетичну дитячу книжечку «Плакала вербичка», котру видавництво «Веселка» запланувало до друку на 1992 рік. Її вірші прийшли до читачів зі сторінок альманаху «Відлуння», що його видали «Карпати», з інших часописів та газет.



Марія Козаченко.
Маруся Чурай, Картон, темпера. 1990.



Марія Козаченко.
Молодий і молода. Картон, темпера. 1990.

Марія Миколаївна все чаклує над своїми малюнками й нібн від них проростає нова думка в слові:

Викуй слово не паперове,
Викуй слово дзвоном краси,
Викуй слово не кольорове —
Факелом слово у пітьму неси...
Викуй слово до бою готове
Зі слом кістлявим, а не для слави...
Щоб не зносилося в силі безсильній,
Щоб не зітліло в тліні могильній.
Хай піде думка терновим полем,
Викуй слово мукою, болем...

Від високого віщого слова Кобзаря України прийшов задум картин «Ярема й Оксана», «Гайдамаки», «Іван Підкова», «Назар Стодоля», «Марія», «Хустина», «Наймичка», «У нашім раї на землі», «Тече вода край города». Численні ілюстрації до творів І. Франка, О. Коби-

лянської, Л. Українки, Ю. Федьковича, О. Пушкіна, М. Лермонтова, до українських, російських, туркменських, казахських народних казок підготувала невтомна художниця.

Понад півтори сотні робіт у різних техніках створено Марією Козаченко. Немало приємних і правдивих слів уже сказано їй, залишено у «Книгах відгуків» після восьми її персональних виставок у Калуші, Івано-Франківську, Каневі, Києві, коли виставляли її картини в постійні експозиції музеїв Івано-Франківська, Чернівців, Канева, Києва. Одні вбачали в окремих роботах, виконаних на полотні, картоні чи папері олією, кольоровими олівцями, гуашшю, темперою радість або ж сум, до других промовляла оптимістична музика творення нашого бурхливого сьогодення, треті захоплювалися життєвою силою і свіжістю світосприймання художниці, четверті писали про чарівну казковість її декоративних розписів, джерельний, святковий настрій, високе натхнення, окриленність, неповторність стилю.

А Марія Миколаївна, вдумуючись у кожне слово, що залишилося їй згадкою на чистому папері, розкладає посеред кімнати все що потрібне для роботи, й експромтом залишає контури нових картин «Весна», «Лісова пісня», «Писанки». От дві дівчини — красні, як рожі, в білих сорочках, а рукави вигнулися немовби вербові зелені лози. Кожна тримає в долоні писанку, що світиться, випромінює мов діамант довкіл — наче сизуватосинє тло від ялинок.

Плідним і щасливим виявився для Марії Козаченко 1990 рік. До тридцяти її картин та декоративних розписів побачили світ — триптихи «Дорога в рай через Чорнобиль», «Ще не вмерла Україна», «Ой у лузі червона калина похилилася», «Слава Україні», сюжетні розписи «В раю», «Грушівське чудо», «Шевченко в терновому вінку» тощо. Кожна з цих робіт вражає високою духовністю. Бентежно звучить протест митця проти Чорнобильської трагедії в картині-триптиху, який виконано спеціально для виставки, що недавно експонувалася в Українському фонді культури. На полотні «У гроні світлому сестер благословесна наша мати», за творами М. Рильського зображена жінка на тлі колоскових ланів — як символ вічності життя.

Твори Марії Козаченко позначені поетичністю і мелодійністю, вони захоплюють глядача простотою і виразністю, гармонійним поєднанням кольорів, оригінальністю композиції, що бере свої витоки з глибоких традицій народної творчості. І це не дивно: адже художниця закохана в музику, поезію, чарівно співає. Можемо сміливо стверджувати, що незвичайний талант Марії Козаченко випливає з народно-мистецького річища. По праву її кращі роботи поповнюють галерею таких імен, як Катерина Білокур, Марія Приймаченко, Параска Хома, Тамара Кудіш, Федір Панко.

ВОЛОДИМИР КАЧКАН

Київ



НА ДОПОМОГУ ХУДОЖНІЙ САМОДІЯЛЬНОСТІ

УКРАЇНСЬКА РІЗДВЯНА ГРА «КОЗА»

Фольклорний театр становить одну із значних, незаслужено забутих сторінок історії української сцени. У мистецтвознавчих працях на нього нерідко поглядають із «верхніх» поверхів сучасних художніх систем, вважаючи цей етап розвитку театру доестетичним. Дійсно, цінності фольклорної глядацької культури почасти знаходяться в іншій площині. Але при згаданому «елітарному» розумінні історико-театрального процесу часто не береться до уваги, що саме у феномені фольклорного видовища слід шукати витоки багатьох сучасних виражальних засобів і театральних новацій.

Фольклорний театр слід вивчати хоча б тому, що він є унікальною, багато в чому самостійною формою демократичної видовищної культури, пов'язаної багатьма нитками з традиціями сучасної сцени. Його дослідження неодмінно становить важливу, хоча й локальну проблему: чи є фольклорна видовищна культура «тупиковим» відгалуженням театрального мистецтва? Як вона співвідноситься з сучасним мистецтвом сцени? Якщо вдасться відшукати взаємозв'язок цих, на перший погляд, абсолютно різних театральних епох і форм, то фольклорний театр, коли скористатися гегелівською термінологією, виявиться «фактором, нерівним самому собі». Чи можливо його розглядати як сходинку до нових сценічних форм? Говорячи про «Козу» — народну виставу, що мала самостійну цінність, спробуємо, по можливості, виявити подібні риси ранньої і пізньої, тобто сучасної, театральних культур.

У колі драм українського фольклорного театру «Коза» займає особливе місце. Її еволюція чітко відбила розвиток, який пройшов увесь фольклорний театр. Елементи аграрного обряду з тваринами перетворилися в гру, що втратила сакральний зміст, а пізніше — в драматичну виставу. Схема «обряд — гра — театр» притаманна не лише фольклорному видовищу, але й ілюструє еволюційний процес, становлення театрального мистецтва в цілому.

Коза була одним з головних зооморфних персонажів аграрного ритуалу. В уяві давнього хлібороба вона пов'язувалася з ідеєю родючості ниви. Про це свідчать фрагменти різдвяних віршів:

Де коза рогом,
Там жито стогом;
Де коза туп-туп,
Там жита сім куп.

Траплялися й менш традиційні поетичні формули:

Де коза ходить, там ся хліб родить,
Де не буває, там випріває.

Головна деталь костюма «Кози» — вивернутий зовні шерстю кожух чи шуба — підтверджує наявність в основі «водіння» тварини

аграрних вірувань. Вивернутий кожух — найдавніший елемент костюма рядженого, що дійшов до нашого часу. У селянській культурі це символ добробуту, багатства, плодючості. Вивертання його шерстю чи хутром назовні є магічним перенесенням сил родючості на себе. Сказане підтверджується наявністю цього символу у весільній обрядовості. Одне з ранніх свідчень такого плану зустрічаємо в книжці «Описание свадебных украинских простонародных обрядов». Названа робота цікава ще й тим, що це перше дослідження українського фольклору та етнографії, написане 1777 року. Укладач свідчить про те, що коли молодий під'їжджав до дому молодої, йому назустріч виходила майбутня теща «у шубі». У даному випадку шуба була засобом звернення на молодих духів, що сприяють дітонародженню.

З плином часу вдягнутий навиворіт кожух втрачає своє ритуально-магічне значення і використовується як форма маскування рядженого. Про це свідчить українська жартівлива пісня:

Що б то мені таке придумати,
Щоби свого милого злякати?
Переверну кожух вовною догори
Та й попхаю обі ноги в рукави [1].

Кожух як елемент ряджения фігурує в комедії М. Старицького «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка». Один з персонажів — Шпонька похапцем надіває кожух навиворіт. Другий герой — Шило — каже: «Що це в тебе, ряджения, чи що?».

Нині деталі костюма «Кози», відомі сучасній фольклористиці, датуються кінцем XVIII — початком XIX ст. Як правило, тварина конструювалась із палиці, до кінців якої кріпилися голова і хвіст. Палицю тримав у руках ряджений, зверху на неї накидався вивернутий кожух.

«Коза» зазнала суттєвої еволюції, пройшовши шлях від ритуалу, пов'язаного з культом родючості, до гри з розвинутим сценарієм і значною кількістю учасників. Остання стадія розвитку «Кози» становить фольклорну драму — найвищий етап народного видовищного мистецтва.

Такі українські фольклорні драми як «Ірод», «Трон», «Цар Максиміліан», хоча й були пов'язані з обрядовими традиціями, своїм змістом далеко відійшли від ритуалу. Сюжети цих драм самостійні, та й розігруватися вони могли безвідносно до календарних свят. «Коза» ж поєднувала традиції обрядового дійства і фольклорного театру. Здається, в жодному регіоні ця вистава не користувалася такою популярністю, як на Україні. Фактично, жодне свято не обходилося без цієї невеликої за обсягом народної п'єси.

За своїми художніми параметрами пізня «Коза», без сумніву, може бути віднесена до жанру фольклорної драматургії. Її персонажі, ситуації, в яких вони діють, атрибутика, введення в композицію елементів інших народних п'єс — все це об'єднувало різдвяну виставу з іншими відомими українськими фольклорно-драматичними творами.

«Коза», крім того, виявилася довгожителькою в українському фольклорному театрі. Майже до середини нинішнього століття вона розігрувалась в сільській місцевості. Іноді її побутування простежувалось і в більш пізній період. Основний масив записів, зроблених у радянський час, припадає в основному на кінець 20-х — 30-і роки, коли «Коза» в більшості регіонів була єдиним зразком фольклорної вистави.

Драма ця належить до комічного жанру українського народного театру і відома приблизно з кінця XVI — початку XVII ст. Імовірно, прабатьківщиною «Кози» була Західна Україна, про що свідчать деякі дані про появу її в центральноукраїнських областях. Один із свідків вистави (матеріал зберігається у Відділі рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України)

[1] Жартівливі та сатиричні пісні.— К., 1988.— С. 76.

розповідав: «Ця комедія дуже стара і мій дід розказував моєму батькові про цю Козу, що то: якийсь козак ще за панщини, чи, може, ще далі перебіг з-за границі, з-під Львова, начебто втік від своїх панів; і ото той козак навчив наших селян, як її грати»[2]. У записах драми часто зустрічається типова західноукраїнська назва — «Куза». Вона поширилася практично всюди і у XVIII ст. драма побутувала на всій території України *.

Ця вистава, як і будь-яка інша, вимагала певної підготовки її учасників. Архівні матеріали свідчать, що до «водіння» починали готувалися заздалегідь: «За якийсь тиждень чи два... збираються хлопці до однієї хати, де б можна було «репетіровать» цю комедію і визначати дійові особи». Після розподілу ролей починали «убирати», тобто готувати «тварину». Кількість дійових осіб іноді доходила до десяти чоловік. Постійними персонажами були Дід і Баба.

Дід був одягнений у білий кожух, до підборіддя прикріплювалася довга борода. На голову одягали шапку з овчини або капелюх із соломи. Збереглося свідчення, що в селі Карабіївці (Шепетівський район) Дідові робили стримлячі з рота зуби, рот фарбували червоним, такого ж кольору кругами обводили і очі. Як правило, на спині у Діда був горб.

У Баби обличчя було закрите хусткою. В одному з варіантів «Кози», записаному під Львовом, Баба з'являлася з дитиною на руках. Вона просила милостиню у глядачів «на сироту». У цьому ж варіанті Діда оточували обшарпані старці, які постійно повторювали «Отче наш».

У ряді вистав Дід називався «провожатим» і був одягнений у звичайний селянський одяг. Обличчя ж, навпаки, загримоване до невпізнання, а нерідко взагалі закрите маскою. У дохристиянських ритуалах закрите обличчя свідчило про прихід людини «здалеку», було знаком «того світу».

У головній ролі інколи виступала така дійова особа як Солом'яний дід. Образ цей більше пов'язаний з обрядом, як із складом персонажів «Кози». Його партнером є лише тварина, що виконує накази Солом'яного діда. Останній, на думку глядачів, зв'язаний із силами, які дають йому змогу приборкати норовисту і вперту тварину. На причетність цього персонажа до аграрної обрядовості вказує його солом'яний одяг, а також зроблені із соломи борода і вуса. Одяг із соломи (лика, рогози) — традиційний знак середньовічної народної культури. Так, у 1490 році Новгородський владика Геннадій, звинувативши в богохульстві своїх ідеологічних супротивників — Захара, Дениса та інших, і бажаючи принизити їх, посадив «сатанинське воїнство» на коней задом наперед і повіз по всьому місту. Прикметно, що на головах опонентів архієпископа були вінки з соломи, які потім підпалювалися.

Запалена солома фігурувала і у весільному обряді. Через неї переступали молоді або проїздив весільний поїзд. Вважалося, що цей ритуал відганяє нечисту силу. Солома при цьому наділялася очисними якостями.

Ритуальне значення образу Солом'яного діда до середини XIX ст. було втрачене. Виконавець намагався дотримуватися деяких давніх атрибутів персонажа, не замислюючись над їх походженням та значенням.

Варто згадати, що у популярному на Україні обряді-грі «водіння коняк» також був солом'яний персонаж — Козак. Його садовили на коня і возили по селу. Господар дому, як свідчить очевидець, «запро-

[2] Відділ рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України (далі даємо скорочено — Відділ рукописів ІМФЕ).— Ф. 14—3, од. зб. 155, арк. 114.

* Очевидно, витоки «Кози» слід шукати у первіснообщинному ладу, що було пов'язано з віруваннями у смерть і наступне воскресіння божества. Адже в українській грі тварина спочатку вмирає, а потім її оживляють.

шує гостей і каже: «Коня в стійло, а козака прошу до хати...» Ляльку заносили в хату і садовили на почесне місце [3].

Серед гостей були й такі персонажі як Циган, що іноді «водив» тварину, Лікар старої науки, Москаль, Турок, Єврей, музиканти. У деяких виставах діяли ще Медвідь, Кобилка.

Костюми для вистави рідко готувалися спеціально; як правило, їх «конструювали» самі учасники, використовуючи все, що було під рукою — головні убори, військові мундири, старі кожухи, жіноче плаття тощо. Замість гриму використовували борошно, яким білили обличчя Дідові, Циган же «лице помащує сажею». Деякі персонажі надівали маски.

Розігрувалася «Коза» при невеликій кількості глядачів, драма носила «календарний» характер, її виконували в хаті. Заходячи у двір, ряджені співали колядку, а потім просили у господарів дозволу розіграти виставу:

Господар: А чуго це так довго нимає «Кузи», — вже пура вечеряти?..

Господиня (загляда у вікно): Ось, либонь йдуть!.. Куза під вікном йокає язиком [4].

Нерідко замість традиційної колядки виконувалися жартівливі пісні, пов'язані з виставою, як, наприклад, в одному західноукраїнському варіанті:

В нашої Кузи — з носика тече
З носика тече — періжки пиче...

Або ж запис, зроблений в центральних областях України:

Ой ти, козонько, розвеселися,
Старшому пану в ноги вклонися.

«Коза» відрізняється від інших українських фольклорних драм великим колом сюжетів. Якщо «Трон», «Цар Ірод», «Максиміліан» за незначним винятком мають єдину сюжетну основу, навколо якої побутує велика кількість різноманітних варіантів, то таких постійних елементів у драматургії «Кози» набагато менше. Стабільним у цій драмі є пісенний пласт, що починається з колядки. Постійний композиційний елемент — пісні про козу, як символ родючості. Цікаво, що, закінчуючи збирати зернові, господар лишав на полі пучок збіжжя, який називався «козою» або «бородою».

Інколи спектакль взагалі не мав якоїсь канви і тоді вдавалися до імпровізації. Так, запис вистави 1906 року дає зразок того, як кожен з учасників самостійно створював свою «партію». Дід і Баба танцювали. Коновал лікував «Козу», Москаль «кобилкою» наїздив на глядачів. Як писав очевидець, віршів не декламували, пісень не співали. У цьому спектаклі-імпровізації Дід мав відповісти на запитання: як звати господаря десятої від них хати? Якщо вагався, то втрачав винагороду [5].

У більшості ж варіантів кожна дійова особа мала певну функцію: «Кожен з них (учасників — *А. Б.)* виконує свою роботу ... лікар лікує козу, дід продає козу... інші співають і ходять з козою» [6].

Діапазон драми широкий — від простого колядування з елементами театралізації до вистави з участю досить великої кількості дійових осіб, кожна з яких має свої драматичні особливості. Перетворення «Кози» із сценки в драму здійснювалося шляхом збільшення кількості персонажів і, відповідно, деяким ускладненням сценічних взаємин між ними. Дії ж героїв практично не ускладнювалися. На Гуцульщині, наприклад, була записана сценка, де один з хлопців «водив» тварину. Хлопця називали «Іван». Вдягнений він був як лікар, хоча одночасно виконував функції Діда, поводиря «Кози». Після виконання колядки

[3] Відділ рукописів ІМФЕ, ф. 15, од. зб. 704а, арк. 3.
[4] Відділ рукописів ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 155, арк. 117.
[5] Відділ рукописів ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 9, арк. 172.
[6] *Там же,* арк. 186—187.

«Коза» вмирала. «Іван» лікував її, а інші дійові особи радилися, як їй танцювати після «операції». Потім розпочиналося колективне танцювальне дійство.

Ускладнення змісту дій навколо кози не порушує функцій персонажів, просто вони перерозподіляються між усіма учасниками драми. Москаль, наприклад, вбивав тварину, лікар лікував, дід — «водив» тощо. Усі персонажі були також активними учасниками масових сцен. До них залучали й глядачів, хоч у цілому в «Козі» їх роль пасивніша, ніж в інших фольклорно-драматичних творах. Пояснюється це тим, що учасників вистави могло бути більше, як глядачів, адже спектакль ставили в домі для господарів і їхніх гостей. Безумовно, актори дуже старалися, бо від якості їх гри залежав розмір винагороди. Бувало, що в одному селі ходило з «Козою» кілька груп молоді, конкуруючи між собою. 92-річний В. Конончук у розмові з ним, що відбулась ще 1929 року, назвав ім'я одного з організаторів вистави в селі Дубровиці на Волині — Петра Броцьківа, який жив у 30—40-х роках минулого століття. Він був незмінним «ватагом» колядників.

Один із записів драми, про яку сказано, що це «дуже стара різдвяна комедія», включає інтермедію, учасниками якої були господарі дому. Вона починалася одразу, як коза покидала хату:

Господар. Ну і гуляли-и, ну і виробляли —аж живіт булит сміятись... Оце так Куза!.. Але Куза, Кузою, — давай, жінко, вичерати!..

Господиня заглядає в п'єц, а там — ні вареників, ні мняса!

Господар. Як так? Не може бути! Дай-но кожуха! Вдягає кожух і догонит «Кузу» [7].

Для фольклорного видовища органічним було те, чого сьогодні, часом безуспішно, домагаються в сучасному театрі: взаємодії глядача і актора. Якщо нині застосовуються різноманітні просторові експерименти, причому нерідко на шкоду матеріалові, то у фольклорній виставі аудиторія була невід'ємною частиною видовища. Це зумовлювалося рядом причин. По-перше, глядач виконував роль колективного цензора. Річ у тім, що фольклорний спектакль ставав таким лише у випадку сприйняття його публікою. Сучасна п'єса може бути надрукована, але не стати спектаклем. Проте вона здобуває життя в певних знаках і може існувати незалежно від сцени. Відкинутий інтересом публіки твір народного мистецтва вмирає, оскільки можливість бути записаним для нього практично дорівнює нулю. У сферу уваги фольклористів потрапляють, як правило, твори, схвалені, за висловом дослідника П. Богатирьова, «попередньою цензурою колективу». У цій «цензурі» закладене розуміння смислу фольклорного спектаклю як акту колективної взаємодії актора і глядача. Створити текст драми може й одна людина, але без санкції колективу твір цей не може вийти за межі індивідуальності автора. Потрапивши в коло групового інтересу, драма доповнюється новими персонажами, часто до неї вводяться ситуації з інших творів (контамінація), і в результаті вона може виявитися абсолютно несхожою на першовзірець. Автор у фольклорі цілком залежить від навколишнього оточення, що часто-густо перетворює його в умовного автора.

Ідею взаємодії «почуттів актора» і «почуттів глядача», за термінологією К. Станіславського, розкрив радянський історик театру Є. Холодов: «Виконавець (у фольклорному театрі. — *А. Б.*)... одночасно й художник, і не художник, глядач одночасно глядач і не глядач» [8].

Фольклорний театр — насамперед «театр для інших». Спрямованість його на глядача зумовлена не тільки естетичною структурою, але й можливістю отримати матеріальну винагороду, особливо у період свят.

Нерідко контакт глядача і актора у фольклорній уяві включав елементи діалогічного змагання. Виконавці, знаючи про обізнаність аудиторії із змістом спектаклю, намагалися відшукати нові виражаль-

[7] Відділ рукописів ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 9, арк. 187.
[8] *Холодов Е. Г.* Зрелища и зрители // Театр и зритель.— М., 1971.— С. 53.

ні засоби. Публіка підключалася до гри лише в тому випадку, коли спектакль будив у ній акторські начала. Таким чином, у фольклорному театрі наявні два типи комунікацій, які переслідують різні цілі. У першому випадку, це зв'язок дійових осіб між собою, що сприяє розвитку сюжету, в іншому — їх контакт з глядачем, необхідний для залучення останнього до дії.

Нерідко «Козі» притаманні найнесподіваніші повороти дії, нетрадиційні драматичні сюжети і персонажі як, наприклад, у варіанті, записаному на українських територіях, що межують з Польщею. Головним його героєм поруч із твариною є Чорт, який хоче купити душу Кози. Вони відчайдушно торгуються і в результаті Коза підсовує Чортові замість душі кота, отримуючи розписку. «Коли Чорт, — повідомляє інформатор, — дістає кота з волока і бачить, що це не «душа», він кидає його на «прислужників» і наздоганяє Козу. Фінал вистави має змагальний характер: якщо Чортові вдасться наздогнати Козу, він забере у неї розписку. Якщо ні, то так звана сторожа Кози, що її охороняє, разом з господарями дому «обдурять його»[9].

«Коза» була поширена не лише на Україні. Відома вона селянам Росії і Білорусії, Молдавії і Вірменії. Про «Козу» у Литві писала Жемайте: «У сутінках вже надходять групи ряджених євреїв з масками, ведуть із собою ряджених — кіз; привівши у яку хату, хвалять свою козу, показують, скільки молока дає... Коза кричить, б'є ногами, «доярки» падають, всіх оббризкують з банки»[10].

Із жанрового погляду «Коза» також є винятком у ряду фольклорних драм, оскільки завжди носить комічний характер. Щодо інших українських народних театральних вистав, то однозначна їх жанрова характеристика неможлива. Жанр притаманний не самій драмі, а її виконанню. Кожна її постановка надає драмі нової жанрової природи і особливостей. Так, розбійницька драма «Човен» («Ватага розбійників») могла гратися як трагедія, трагікомедія або мелодрама. «Цар Максиміліан» та «Ірод» — як мелодрама і трагедія. Жанр багато в чому залежав від акторського виконання. Актор був головним елементом фольклорного театру. Адже драма існувала лише у виконанні, інакше це був би просто записаний текст.

Основна риса, що визначала виконавський стиль у фольклорному театрі, позапсихологічність. Актора у будь-якій ролі не цікавила мотивація вчинку, головна увага зосереджувалась на самому вчинку. Фольклорний театр — театр видовища, а не роздумів, аналізу. І виконавців, і глядача цікавив не внутрішній, а зовнішній стан персонажів. За класичним театрознавством, головним у народному спектаклі було фізичне самопочуття персонажа. Проте ні нинішнє акторське мистецтво, ні навіть виконавський арсенал сучасного фольклорного професійного театру не можуть бути критерієм судження про гру акторів з народу. Стиль середньовічного ігрового мислення визначив круг зображальних засобів, які практично безповоротно зникли з появою нових видовищних систем.

Чи був у фольклорному театрі режисер? Чи потрібний був учасникам спектаклю посередник між ними і текстом драми? Народна драма в цьому плані, на нашу думку, є тим поодиноким зразком творчої єдності, про який залишається лише мріяти сучасній сцені. У ній, як мистецтві колективному, важко визначити грань між постановником і виконавцем. Звичайно, у фольклорній театрально-глядацькій культурі кожен з учасників певною мірою може відтворити образ вистави, текст і основні параметри якої передавалися усно з покоління в покоління. Проте при такій передачі неминучі втрати, причому могла бути втрачена якась істотна характеристика видовища. Змінюється в часі не лише текст, але й способи його відтворення і передачі. Усе це вступає в суперечність з найважливішою характеристикою фольклорного театру — традиційністю.

[9] Відділ рукописів ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 9, арк. 184—185.
[10] Фольклорний театр.— М., 1988.— С. 194.

Режисер у народній виставі якраз і був тією людиною, яка стежила за дотриманням «чину» спектаклю, тобто його відповідністю традиційним критеріям і вимогам. Традиція була найсуворішим режисером фольклорної вистави, який дбайливо зберігав її національно-регіональні риси. Навіть коли драма розігрувалась представниками неукраїнського населення України, національні українські риси, однак, зберігалися у поведінці, костюмах, інтонаціях, пластиці.

Окрім того, режисер у фольклорному театрі був необхідний ще й як організатор для об'єднання людей, що знають ролі, в колектив, для виготовлення костюмів — бутафорії. Цю роль брав на себе один із досвідчених учасників спектаклю, або ж хтось із старших, хто пам'ятав давні вистави.

Якщо режисер у сучасному театрі керує спектаклем на репетиції і ззовні, то у фольклорному — під час дії і зсередини. Це можна порівняти скоріше із функцією диригента. У народній уяві режисерська функція реалізовувалась колективно і була поліфункціональна за своєю метою.

Початок нового XX ст. став періодом занепаду фольклорного театру. Столипінські реформи підірвали традиційну селянську общину, суттєво змінивши побут хлібороба. До того ж, велика частина українського селянства вирушила в Сибір, а з 1911 р. почався процес зворотнього переселення. Усе це, безумовно, відірвало сільське населення від традиційних культурних форм.

Значного удару по видовищах як формі організації дозвілля завдала перша світова війна, яка загнала багато тисяч селян в окопи. Результатом реформ і війни став відхід у міста і пролетаризація великого масиву сільського населення. Німецька окупація українських земель, що наступила невдовзі після 1917 року, педантично регламентувала побут селян, яким було не до театральних вистав.

Крапку поставив голодомор 1933 року. Через ці перерви повноцінне відновлення спектаклів у фольклорному театрі стало неможливим. Була втрачена традиція, що в кінцевому рахунку відіграло вирішальну роль у процесі відмирання фольклорного видовищного мистецтва. «Коза» спорадично з'являлась в деяких регіонах, але ці окремі вистави не були свідченням відновлення народного театру.

Вітчизняний мислитель М. Бердяєв вбачав вихід із кризового стану філософії у її зверненні і об'єднанні «з джерелами і корінням». І якщо філософи в масі своїй проігнорували цю мудру пораду, то до неї з увагою поставилися діячі театру, які билися в пошуках нових форм, покликаних вивести сценічне мистецтво із затяжної кризи.

Так, під час зустрічі на Капрі М. Горький з К. Станіславським активно обмірковували можливості народного імпровізаційного театру, намагаючись реалізувати ідею спрощення МХТ, «підкинуту» письменником.

Вс. Мейєрхольд неодноразово звертався до використання засобів фольклорного майданного видовища, з великою повагою ставлячись до народного театру.

Відомий історик театру В. Всеволодський — Гернгросс 1923 року відкрив Експериментальний театр, який пізніше дістав назву Етнографічного. Головним у його діяльності були спроби реставрації народних обрядів, дійств, фольклорних спектаклів, зокрема й українських. На жаль, 1936 р. театр припинив своє існування.

У 1980 році в рамках ІІ-х Міжнародних театральних зустрічей, які проходили в Любліні, значне місце зайняла проблема зв'язку сучасного театрального процесу з фольклорними традиціями.

І хоч нині абсолютно неможливо відновити в первісному вигляді фольклорну виставу так, як вона була розіграна в сільській хаті, на галявині, елементи традиції цього святкового спектаклю цілком можуть бути використані на сучасній сцені.

АНАТОЛІЙ БАКАНУРСЬКИЙ

Одеса



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІКИ

Грица С. Украинская песенная эпика. М., 1990.— 270 с.

За сто років існування етномузикології як самостійної науки вона поставила й розв'язала багато наукових проблем. Ондак серед них є такі, що, здається, не піддаються ні колективним зусиллям, ні однозначному тлумаченню. До них належать: структурна одиниця пісні; поняття варіанту; визначення жанру і роду; типологія фольклорних творів; обумовленість музично-пісенної творчості й виконання позамузичними чинниками (географічними умовами, видами основних занять співаків); хронологізація фольклору. Це далеко не усі з тих питань, які знову й знову постають перед кожним новим поколінням дослідників. І, звичайно, не усі з тих, що їх розглянуто у праці С. Й. Грици «Украинская песенная эпика». Це друге, доповнене видання (попереднє під назвою «Мелос української епіки»[1] вийшло у Києві українською мовою у 1979 році).

В книзі вперше монографічно досліджено українську фольклорну епіку як окрему родову категорію. Зміст спирається на історичні, соціологічні та музично-фольклорні джерела. Загальноприйнятий обсяг відгуків не дозволяє розглянути цю працю з потрібною докладністю, на яку вона заслуговує. Та в цьому, можливо, немає надто особливої потреби, оскільки перший, український її варіант, опублікований 11 років тому, було захищено як докторську дисертацію. Через це доцільніше торкнутися деяких із згаданих вище «вічних питань» фольклористики й подивитися, який поступ автор зробив (разом з українською фольклористикою) у їх висвітленні.

Насамперед, зазначимо (що впадає у вічі) — автор насичує виклад соціологічними поняттями, а також термінами, які досі або не мали вжитку у фольклористиці, або використовувалися епізодично — і то скоріше не як терміни, а як термінологічні запозичення з інших наукових галузей. Серед найважливіших для змісту роботи поняття «епічне середовище», «спеціальне середовище», «загальне середовище», «колон», «парадигма». Конкретизація середовищ носіїв фольклору — епічне, загальне, спеціальне — має підпорядкований сенс: важливо те, що зроблено помітний крок у бік комплексного епосу. Дослідники й записувачі дум здавна виявляли увагу до кобзарів, лірників — ще від початку XIX ст. і далі: В. Ломиковський, М. Маркевич, Г. Базилевич, М. Білозерський, Л. Жемчужников, М. Лисенко та ін. і, нарешті, Ф. Колесса. Але в роботі С. Грици досягнуто якісно нового рівня: від «портретного» чи біографічного опису здійснено перехід до встановлення причинних зв'язків між середовищем та репертуаром.

Загальним середовищем автор називає найширші маси народу — це слухачі, виконавці: виконавці — пісень так званої строфічної епіки, а слухачі — насамперед дум. Бо носіями й виконавцями дум могли бути тільки кобзарі й лірники — тобто, спеціальне середовище. Автор доводить, що думи (астрофічна епіка) з їх нерегулярною будовою вірша, із змінною мелодією, із речитативно-декламаційним стилем

[1] *Грица С. Й.* Мелос української епіки.— К., 1979.— 248 с.

співу,— це продовження києво-руської билинної традиції, яка, отже, не зникла з українських земель разом з билинами як жанром, але «перелилася» у новий жанр — думи. Думи мають нерівноскладову будову, співаються речитативом, а їх виконавці утворюють окрему категорію народних професіоналів. Термін «епічне середовище» виступає як збірний (включає спеціальне й загальне середовище), а також вживається як синонім до соціологічного терміну «соціальне середовище», конкретизуючи його щодо епіки.

Для музикознавчого аналізу дум і пісень застосовано нові, розроблені автором методи типології мелосу. Досі головні досягнення типології наспіву пов'язувалися з ритмікою й формою (насамперед у працях Ф. Колесси та К. Квітки, а також ряду сучасних українських, російських та білоруських дослідників). С. Грица запропонувала наочну цифрову модель. Ступені ладу кодуються цифрами (головний устій — 1, другий ступінь — 2 і т. д.). В разі повторення ступеню над ним (так би мовити, в чисельнику) вказується кількість повторень. Цифрові схеми різних мелодій дозволяють швидко зауважити спільне й відмінне. Через таку схему автор виходить на інший ступінь аналізу — варіантність. Тут вкажу на три достатні ступені спорідненості: а) близькість усіх компонентів — змісту, структури, ритму, мелодики (семантична й структурна тотожність, за термінологією С. Грици); б) схожість за попередніми параметрами зберігається — крім мелодичного контуру (семантична тотожність); в) близькість ритміки, форми, мелодики — відмінності ж у змісті (структурна тотожність). С. Грица, по-суті, вперше чітко, у єдності слова й музики визначила варійовані компоненти і ступені близькості пісень-варіантів. Все це можна коротко узагальнити так: а) схожість у змісті й будові; б) схожість лише у змісті; в) схожість лише у будові.

Визначення варіантності та ілюстрація «тотожності — нетотожності» за допомогою цифрових моделей є ступенями підготовки вищої аналітичної позиції, названої в монографії парадигматикою. Термін «парадигма» запозичено з лінгвістики, де він означає сукупність флективних змін слова (місто: міст-о, міст-а, міст-ам тощо). Автор бачить цей термін так: «сукупність варіантів одного пісенного зразка, що утворилася внаслідок трансформації в процесі часово-просторового руху» (цит. за вид. 1978 р., с. 36). Отже, пісенна парадигма — це сукупність (група, сім'я, як це явище називають у фольклористиці) споріднених пісень. Найважливіша ознака пісенної парадигми — зміст пісні чи думи. Кожен народнопісенний твір завжди виникає поодинці. І лише з бігом часу розгалужується на варіанти. Поки варіант не втрачає ознак схожості з даною «сім'єю варіантів», він буде входити в конкретну парадигму. Але варіант може віддалитися аж до повної втрати схожості і у свою чергу дати розгалуження. Тоді виникає нова (інша) пісенна парадигма. Все ж повна втрата спільних рис трапляється нечасто, тому більш природним буде виникнення споріднених парадигм.

В книзі подано численні підбірки варіантів епічних творів, що ілюструють ті чи інші положення. Для дослідження й показу динаміки пісенної парадигми наводяться схеми. На сьогодні в теоретичній фольклористиці вони є одними з найповніших. Вони включають п'ять позицій: складочислову структуру, ритмічну модель, співвідношення часових одиниць, складів і звуків мелодії, форму строфи, мелодичну форму, модель мелодичного контуру (у вигляді вище розглянутої цифрової схеми). Методика аналізу пісні, опрацьована С. Грицею, позначена такими рисами, як новаторство, збагачення теоретичного арсеналу фольклористики, комплексний характер (єдність слова й наспіву), опора на історію й соціологію. Теоретичний і аналітичний апарат книги виходить поза межі конкретної (епічної) проблематики. Він має ширше значення і може з успіхом використовуватися при дослідженні інших (не епічних) явищ фольклору.

Ще одне, на чому варто зупинитися,— це спостереження й думки автора, що торкаються періодизації й хронологізації фольклору: жанрів, пісенних зразків, окремих структурних складників мелодії, ритму, ладу. Еволюція музичної форми бачиться автору таким чином. Спершу виникає в обрядових жанрах колон (так названо пісенний зворот в масштабах рядка). У давніх баладах та історичних піснях згодом розробляються прийоми повторення колона та його частин (я б сказав, сегментів), іноді додаються приспіви й приспівки. Нарешті, виникає дворядкова строфа, що складається з двох колонів. Автор пропонує типологію інтонаційної структури епіки, де виділено три ці хронологічні стадії розвитку наспіву. Перша — мелодії стійкої рівноваги (тобто, вузькоамбітусні з одним устоєм). Цей мелодичний тип

зберігає зв'язки з мовленням, його виконавська сфера — оповідальність. Це наспіви, де збережено досить архаїчні принципи музичного мислення. Наступний (середній хронологічний) пласт — мелодії нестійкої рівноваги (тобто, двоопорні плагальні наспіви). Пізній пласт — мелодії байдужої рівноваги. Це наспіви широкого діапазону, в чомусь зближені з сучасним поняттям ладу, з чуттям головного ладового центру — тоніки. Музична строфа тут часто спирається на «арочні» зв'язки півкадансу й заключного кадансу (респонсорна строфа типу «питання — відповідь»).

Схема ця чітка, вона простежується у фольклорній мелодиці (не лише в епіці). Це ще один доказ широкої дії опрацьованої методики аналізу. Застереження, однак, викликають самі назви — стійка, нестійка, байдужа рівновага. Наприклад, «нестійка» рівновага — це образне визначення. Навряд народний співак сприймає плагальні наспіви як «нестійкі». Такими вони можуть видатися лиш для слуху, вихованого на звичці до одного устою — тоніки. У фольклорних наспівах може бути до 4 — 5 побічних ладових опор (при одному головному заключному, хоч він не обов'язково має бути «тонікою» в європейському розумінні). Логіка розвитку в такому разі заснована на переходах від одного до іншого устою. Тут буде діяти фактор ладової змінності, але мелодична структура і в цих випадках залишається по-своєму стійкою.

В кінці роботи подане резюме російською мовою. Можна пошкодувати, що його надруковано не англійською. Це б значно розширило наукову аудиторію за рахунок англомовного читача. Наше мистецтвознавство дуже багато втрачає від того, що ми не інформуємо закордон про свої хоча б основні наукові праці (а до них належить «Мелос української епіки» С. Грици у двох його виданнях). Не доводиться дивуватися, що досі більшість українських праць не виходить за межі «домашнього вжитку».

Суттєвою відмінністю другого (російського) видання рецензованої праці від першого, виданого у Києві, є те, що воно оснащено широким, докладно опрацьованим предметно-тематичним покажчиком: він обіймає близько п'ятисот позицій. Покажчик має дві пізнавальні сторони: виявляє авторське бачення проблематики книги та допомагає читачеві скласти уявлення про тематичний і предметний спектр дослідження. Бібліографія роботи налічує 285 назв. Це свідчить про докладне опрацювання літератури (в тому числі іншомовної). Бібліографічний список є також цінним джерелом для науковців, студентів — усіх тих, хто цікавиться українською пісенною епікою та літературою про неї. Автор продовжує дослідження епіки у бік поглиблення джерел її походження — зокрема, цікавою є гіпотеза про зв'язки зі Сходом.

АНАТОЛІЙ ІВАНИЦЬКИЙ

Київ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК З НАРОДОЗНАВСТВА

Культура і побут населення України. К., 1991.— 230 с.

У процесі сучасного національно-культурного відродження українського народу, його історичної свідомості й традицій винятково важливого значення набувають етнографічні знання. Пошуки витоків національної культури ведуть до скарбниці самобутніх пам'яток минулого, духовних цінностей, що склалися в процесі формування та розвитку основних рис побуту, звичаїв й обрядів, світоглядних уявлень, художньої і усно-поетичної творчості українців. Органічною частиною національної культурної спадщини є культурні надбання вихідців з України, що живуть за межами республіки та в зарубіжних країнах. Водночас слід пам'ятати, що українська культура зберігає сліди духовного впливу інших народів, які населяють Україну, і які, як зазначено у Декларації про державний суверенітет республіки, становлять народ України.

Усвідомлення суспільної функції етнографічних знань на сучасному етапі супроводжується активізацією дослідницької думки, появою фундаментальних праць та науково-популярних видань, а також численних публікацій аматорського характеру, які стосуються найрізноманітніших аспектів традиційної культури народів України. В навчальний процес вузів, середніх спеціальних навчальних закладів та

шкіл республіки вперше введено програмні й факультативні курси етнографії та фольклору.

За цих умов особливо своєчасною є поява навчального посібника «Культура і побут населення України», підготовленого колективом авторів — співробітників кафедри археології, етнографії та музеєзнавства Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, а також Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР під керівництвом В. І. Наулка. Книга адресована насамперед студентам вузів, хоча, безперечно, знайде свого читача і серед найширшої аудиторії.

Рецензована праця є, по суті, першим в українській етнографії досвідом видання такого типу. Створений майже п'ятнадцять років тому підручник «Культура и быт украинского народа» (Київ, 1977) морально застарів і потребував не просто фактичних доповнень і уточнень, а й концептуального переосмислення проблем етнічної та етнокультурної історії українського народу.

Новий навчальний посібник «Культура і побут населення України» є результатом творчої співпраці між вузівською й академічною наукою. Спираючись на найновіші досягнення етнографічної та історичної думки, авторський колектив здійснив, на наш погляд, вдалу спробу показати основні етапи етнічної історії України, створити цілісну картину розвитку матеріальної та духовної культури її населення і сучасних етнічних процесів у республіці.

Посібник складається з передмови, чотирьох розділів, списку рекомендованої літератури й короткого термінологічного словника.

Перший розділ «Основні етапи етнічної історії та етнографічного дослідження України» знайомить читачів з чисельністю і розселенням українського етносу, проблемою формування української народності й нації, історико-етнографічним районуванням та етнічним складом населення України (автор — В. І. Наулко), а також історією розвитку українського народознавства від XV ст. до наших днів (В. Ф. Горленко, В. І. Наулко). Заслуговує на увагу прагнення авторів до всебічного висвітлення наукових проблем, що мають дискусійний характер, зокрема концепцій етногенезу українського народу.

Другий розділ охоплює господарство та матеріальну культуру українців. Серед традиційних галузей господарської діяльності найбільш докладно мовиться про землеробство і скотарство (В. Ф. Горленко), а також найважливіші промисли та ремесла — ткацтво, обробку дерева і шкіри, гончарство, гутництво, ковальство, лісові промисли та ін. (В. Ф. Горленко, В. Т. Скуратівський), Л. О. Ткаченко). На жаль, один з ініціаторів цього видання — Л. О. Ткаченко — передчасно помер.

Можна пожалкувати, що поза увагою авторів фактично залишився один із самобутніх промислів українців — чумацтво, який згадується принагідно, в контексті висвітлення інших аспектів господарської діяльності та громадського життя.

Окремі підрозділи відводяться транспорту і засобам пересування (В. Ф. Горленко), а також основним явищам традиційної матеріальної культури — житлу, одягу та народному харчуванню. У підрозділі про народне будівництво (Т. В. Косьміна) головна увага приділяється характеристиці типів сільських поселень, конструктивних особливостей, планування та інтер'єру українського житла.

У підрозділі «Народний одяг» (Т. О. Ніколаєва, Г. С. Щербій) йдеться про формування традиційного одягу українців, локальні особливості народного вбрання та його декоративно-художнього оформлення, простежуються тенденції розвитку сучасного костюма в сільському і міському середовищах, а в підрозділі «Їжа і харчування» (Л. Ф. Артюх) розглядається система харчування українців, зокрема традиційний набір харчових продуктів, способи їх обробки, асортимент повсякденних та обрядових страв, режим харчування, харчові обмеження та заборони, а також звичаї, пов'язані з приготуванням і споживанням їжі.

Третій розділ посібника охоплює широкий спектр проблем духовної культури українського народу. Підрозділ «Громадський побут і звичаєвість» (О. В. Курочкін) включає характеристику традиційних форм громадського побуту українців, норм звичаєвого права, звичаїв колективної взаємодопомоги селян та громадського самоуправління. У цьому ж підрозділі розглядаються календарні свята та обряди, які в минулому регламентували всі сфери життя українського селянства — виробничу, громадську, сімейну.

«Сім'я і родинна обрядовість» — таку назву має наступний підрозділ (А. П. Пономарьов), в якому висвітлюються проблеми формування шлюбно-сімейних звичаїв,

етапи розвитку та структура сім'ї, внутрісімейні взаємини, цикл сімейних обрядів і ритуалів (родильні, весільні, похоронні та поминальні).

У третьому підрозділі «Усна народна творчість» (С. В. Мишанич) розглядаються особливості історичного розвитку та функціональна специфіка усної народної творчості, докладно характеризується жанрова система українського фольклору. Четвертий підроздіп «Народне образотворче мистецтво» (автор М. Л. Струнка) коротко знайомить читачів із розвитком українських художніх промислів та семантикою народних художніх образів.

Підрозділ «Народні знання, світоглядні уявлення, вірування, мораль» (В. Ф. Горленко, В. І. Наулко) об'єднує значний фактичний матеріал про традиційний комплекс народних знань — раціональні уявлення, набуті шляхом життєвого та виробничого досвіду (народна астрономія, народна метеорологія, народна математика, народна ботаніка і зоологія, народна медицина та ветеринарія), а також давні світоглядні поняття, демонологічні уявлення і вірування.

Завершальний, шостий підрозділ має назву «Культура традиційна і сучасна» (В. І. Наулко) і за своїм змістом поділяється на дві частини. В першій мова йде про співвідношення народного і професійного в сучасній українській культурі. Друга частина підрозділу репрезентує матеріал про типологічні ознаки українського етносу, етнічні процеси серед українців, які проживають поза межами України в СРСР та за кордоном, особливості їх культури. Тим часом у текст, присвячений українському населенню Югославії (с. 210), вкралася прикра коректорська помилка. Насправді одним із центрів культурного життя русинів є село Руський Керестур в автономному краї Воєводина (Сербія).

В останньому, четвертому розділі книги (автор В. І. Наулко) розглядаються особливості й тенденції розвитку культури інших народів України, а також сучасні етнічні процеси в республіці.

В цілому слід відзначити, що навчальний посібник написаний на високому професійному рівні, його розділи відшліфовані та інформаційно насичені. Вдало підібраний ілюстративний матеріал допомагає скласти уявлення про етнокультурні особливості розвитку населення України.

Можна лише пошкодувати, що тираж цього надзвичайно потрібного видання явно недостатній для того, щоб задовольнити попит широкого кола читачів.

НАТАЛІЯ СТАЦЕНКО

Київ

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНИХ ПРОЦЕСІВ У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. К., 1991.— 270 с.

Обрана автором тема належить до «вічних» в системі світового етномистецтвознавства. Її сучасне переосмислення зумовлене постійним динамічним розвитком національних культур, зміною сутності вияву національного і такою ж динамікою міжнаціональних відносин. Ця робота є узагальненням значної кількості праць автора в цій сфері наукових пошуків, а також широкого кола вітчизняних та зарубіжних джерел. Позиція І. Ф. Ляшенка чітко послідовна і грунтується на фундаментальному принципі історизму, спроектованому на етномузикологічну проблематику, що осмислюється глобально і водночас з урахуванням етностильової специфікації музичної картини світу. У праці простежуються дві головні лінії: філософсько-теоретичне розкриття закономірностей художнього прогресу та охоплення панорами розвитку національно-інтернаціональних процесів в українській музиці, що розглядаються в контексті світової музичної культури.

«Драматичний вузол» першої лінії знаходиться в першому розділі, де етносоціальні процеси висвітлені через діалектику національного та інтернаціонального, традицій та новаторства, диференціюючих та інтегруючих тенденцій, одиничного, особливого та загального, а також через багато інших проекцій суті проблеми на

загальні закони буття та пізнання. Друга лінія пролягає крізь усі дев'ять глав трьох розділів, поступово конкретизуючись та посилюючись до третього розділу. Тут найбільшою мірою увага концентрується на радянській музичній культурі з особливим акцентом на здобутках та втратах в сфері композиторської творчості.

Слід зазначити, що робота не обмежена постановкою тільки соціокультурних та естетико-філософських питань. В процесі їх деталізації, конкретизації виникають виходи на музично-історичні та музично-теоретичні аспекти. В цьому плані особливо актуальним і плідним є зв'язок з теорією інтонації в трактовці Б. Асаф'єва та його послідовників. Ця теорія виразно проглядається в аналітичних етюдах монографії, де продовжується досвід Асаф'єва по розробці принципів інтонаційного аналізу, виявленню соціальної детермінованості інтонаційного словника епохи, школи, напряму, композитора. Як правило, тут виникають аргументовані стильові характеристики різних рівнів, даються оцінки. Для професіонала-музиканта в цих епізодах не вистачає поглиблених музикознавчих трактовок явищ, що досліджуються. Наприклад, виходів на систему засобів музичної виразності у всьому її обсязі. Однак думається, що це закономірно. Весь стиль монографії відзначається загальногуманітарною спрямованістю. Ймовірно, вона розрахована на досить широке коло читачів, серед яких більшість цікавиться загальнокультурологічною проблематикою в системі «мистецтво-етнос», «композитор-фольклор». В цьому випадку відсутність деталізації музично-теоретичного аспекту виправдана.

У зв'язку з останньою обставиною слід відзначити позитивний заряд монографії, спрямований на подолання такої негативної тенденції як мистецтвознавчий герметизм, що має місце в середовищі музикознавців, особливо там, де аналіз національного мистецтва досить часто дається поза його етносоціальним функціонуванням.

Автор сміливо береться за вирішення ряду складних завдань, пов'язаних з включенням в духовне життя українського суспільства сучасної багатонаціональної культури і досягає позитивних результатів, творчо переосмислюючи здобутки і втрати, що сталися під згубним впливом денаціоналізації культур народів СРСР. Він прагне формувати громадську думку про сучасне мистецтво, як фактор національного розмаїття людського духу, яке потребує комплексного вивчення міжнаціональних зв'язків, грунтуючись на вільному розвитку культури як українського, так і інших етносів світу.

Такий підхід до предмета є, безперечно, перспективним в сучасних умовах «переоцінки цінностей» і формування нових поглядів на етнонаціональні процеси в народній та професіональній музиці, що відбувалися в недалекому минулому під тиском уніфікаторської офіційної політики «злиття націй».

Щоправда, тут автор, пропонуючи нові погляди на наше мистецьке минуле, дещо зловживає терміном «інтернаціоналізація», потрапляючи в тенета стереотипів, які сам же досить влучно критикує. В емоційному плані в терміні «інтернаціоналізація» є деяка імперативність, вимога відмовитись від чогось на користь чогось. Суть суперечливості цього терміна полягає, мабуть, у наявності двох трактовок інтернаціонального: як міжнаціонального та як наднаціонального. В першому випадку імперативність неможлива, оскільки йдеться про інтенсифікацію міжнаціональних відносин. Другий випадок — більш складний, адже «над» певною мірою заперечує індивідуальне, одиничне, навіть особливе. Напевне, це питання слід було б висвітлити в монографії спеціально, підкресливши потрібний аспект.

Вимагає додаткових пояснень позитивна оцінка І. Ф. Ляшенком «музичного етнографізму», бо цей термін трактується по-різному. Цілий ряд фольклористів та етнографів негативно ставляться до фольклоризму як явища вторинної переробки фольклорного матеріалу, що часто призводить до перекручування його художньої та естетичної суті. Відзначені спірні моменти не зменшують значення рецензованої роботи. Вона, безумовно, займе почесне місце в колі досліджень, присвячених проблемам національного та інтернаціонального в музиці.

ІВАН КОТЛЯРЕВСЬКИЙ

Київ



ХРОНІКА

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ФЕСТИВАЛЬ «ХОРТИЦЯ»

Ще не стерлися в пам'яті учасників яскраві враження від минулорічних Днів козацької слави, що відбулися в Дніпропетровській та Запорізькій областях, а вже нове свято прийшло до Запоріжжя — 6—9 червня 1991 року тут проходив Всеукраїнський фестиваль народного мистецтва «Хортиця», приурочений 500-річчю запорозького козацтва.

У пообідній час на центральному майдані міста Запоріжжя Фестивальний було сформовано колону учасників фестивалю. До козацьких полків Черкас, Чернігова, Полтави, Переяслава та інших, представників народного мистецтва з усіх областей України, приєдналися жителі та численні гості Запоріжжя і під супровід мелодійних козацьких маршів, пісень рушили до Совутиної балки — колиски Запорозької Січі, острів Хортицю. Там і відбулося урочисте відкриття фестивалю. Зробив це голова Запорізької обласної ради народних депутатів В. Д. Дем'янов. А потім до учасників свята звернувся Голова Верховної Ради України Л. М. Кравчук. Він, зокрема, сказав: «Я від імені Верховної Ради України хочу щиро привітати вас із цим великим козацьким святом, всеукраїнським святом. І не тільки українським і всеукраїнським. Я без перебільшення можу сказати, що саме це свято й те, що робиться сьогодні в наукових колах, засвідчують, що козацьке свято має міжнародний характер». І далі промовець запевнив: «Ми будемо робити все для того, щоб наш народ відчув, що Україна, ставши на дорогу суверенітету, не тільки проголосила це, а виконує волю народу і робить все, що потрібно для свого народу. Тому що немає в світі держави, немає в світі уряду, який на перше місце не ставив би благо, волю, цивілізацію свого власного народу. І це є наша дорога, і ми з цієї дороги не зійдемо» [1].

Л. М. Кравчуку було вручено символічну гетьманську булаву.

Під спів могутньої «Козацькому роду нема переводу» піднято прапори Запорозького Коша та фестивалю «Хортиця». Серед учасників театралізованої вистави — Державний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Верьовки (художній керівник А. Авдієвський), Черкаський український народний хор (П. Савчук), Волинський український народний хор (А. Іванов), хорові групи: Гуцульського ансамблю пісні і танцю (П. Князевич), народного ансамблю пісні і танцю «Славутич» Палацу культури ім. Г. Петровського м. Кременчута Полтавської обл. (В. Смоляков), народного ансамблю пісні і танцю «Весна» Кіровоградського міського будинку культури ім. І. Компанійця (А. Берсан), хор «Запорозькі козаки» Запорізького товариства української мови ім. Т. Г. Шевченка та Палацу культури енергетиків (П. Стьопкін), народний український хор Палацу культури виробничого об'єднання «Запорожтрансформатор» (Ю. Івченко), заслужений жіночий хор «Калина» Будинку культури тресту «Запоріжалюмінбуд» (В. Лащинський), народні хорові капели Куйбишевського районного Будинку культури Запорізької області (В. Гетьман), Палацу культури будівельників м. Запоріжжя (Є. Пономаренко), вокальний ансамбль Херсонського будинку культури текстильників (Г. Крилов), Державний Кубанський козацький хор (В. Захарченко) та інші колективи.

У масовому виконанні зворушливо пролунали «Червона калина», героїчна поема «Байда», «Реве та стогне Дніпр широкий».

[1] Запорізька Січ.— 1991.— 11 черв.

Відбулася Козацька Січова Рада — спогад про обрання Кошового отамана. Народний артист СРСР Д. Гнатюк виконав високопатріотичну перлину «Чом, чом, земле моя». Театралізована сцена «Лист запорожців до нащадків з XX століття» (автор тексту поет Петро Ребро), хореографічні композиції «Запорожці», «На Січі Запорозькій», батальна сцена за участю професійних та самодіяльних каскадерів, «Козацький герць», козацькі чайки на тихому плесі води, пісні у виконанні народних артистів України Н. Яремчука, В. Зінкевича, гумор і сатира заслуженого артиста України А. Литвинова — все це створювало святкову обстановку, піднесений настрій, а іноді й гіркоту за безповоротно втраченим або призабутим — українською мовою, піснею, які рідко чути серед жителів Запоріжжя.

8 червня на Хортиці вирувало «Козацьке коло». Вікрито містечко майстрів народної творчості і художніх ремесел, козацьку торгову слободу. Козацькі розваги, козацький куліш, пісні, жарти, анекдоти — чого тут тільки не було! Сюди з'їхалися майстри народної кераміки із славетних осередків — сіл Опішні (Полтавщина), Бубнівки (Вінниччина), Олешні (Чернігівщина), м. Косова (Івано-Франківщина); майстри художньої обробки дерева з Києва і Одеси, Харкова й Миколаєва, Луцька й Донецька, з Рівненської, Кіровоградської областей; майстри плетіння з лози, соломи, кукурудзяного листя, соснових корінців; майстри народної вишивки; майстри народного ткацтва; майстри декоративного розпису (зокрема, В. Ф. Панко з Петриківки на Дніпропетровщині). А ще були унікальні майстри, які виготовляють гребінці з рогу, іграшки із сиру, писанки, здійснюють художню обробку металу, шкіри, малюють на склі, плетуть вінки та ін.

Приємно було зустріти чимало народних майстрів безпосередньо із запорозького краю. Серед них С. І. Авраменко, який сорок років плете оригінальні солом'яні брилі, член Спілки народних майстрів України Г. Павлів, яка тут-таки розмальовувала дерев'яні ляльки, «одягала» їх у національне вбрання.

Цього ж дня на Хортиці відбувся виступ переможців конкурсу виконавців козацької пісні. На нашу думку, цей конкурс — одна з центральних подій всеукраїнського фестивалю «Хортиця». Хоч і виведений за рамки фестивалю, в його переддень саме він (хай і неофіційно) відкрив свято, приурочене 500-річчю славного козацтва.

Майже п'ятдесят учасників — хорових колективів, фольклорних ансамблів, груп, гуртів, тріо, дуетів, солістів виступили з цікавими програмами, виконали по три твори на козацьку тематику. Хотілося б підкреслити: конкурс — не спортивні змагання, де є перший і останній (чи останні), а тому його переможцями стали всі без винятку учасники — навіть і ті, хто сидів у залі, підспівував чи втирав зворушливу сльозу. Проте організатори конкурсу все ж передбачили для учасників десять нагород, а тому жюрі, до складу якого ввійшло десять осіб — спеціалістів із різноманітних галузей культури, було непросто визначити кращих виконавців. Заздалегідь розроблені критерії оцінки виступів конкурсантів члени жюрі, серед яких панував доброзичливий плюралізм, безперечно, враховували. Але, окрім автентичності, художнього рівня твору, майстерності його виконання, сценічної культури та інших чинників, бралися до уваги й винятковість репертуару. Скажімо, останнє особливо стосувалося кобзаря Михайла Коваля з с. Великого Хутора Драбівського району Черкаської області, який виконав українські народні думи про Олексія Поповича, «Смерть козака-бандуриста», козацьку пісню «Гей, ішли наші славні запорожці» і, таким чином, став дипломантом конкурсу.

Дипломи лауреатів конкурсу та цінні призи вручено: серед хорових колективів — народній самодіяльній чоловічій хоровій капелі «Гомін» Львівської організації Товариства української мови «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка і Львівського відділення Музичного товариства України (керівник О. Цигилик); хору «Запорозькі козаки» Товариства української мови ім. Т. Г. Шевченка і Палацу культури і техніки виробничого об'єднання «Дніпроенерго» м. Запоріжжя (П. Стьопкін); серед ансамблів — фольклорному жіночому ансамблю «Олешня» Кардашівського СБК Голопристанського р-ну Херсонської обл. (Н. Зоря); фольклорному ансамблю «Бунчук» Палацу культури ім. С. М. Кірова Дніпровського алюмінієвого заводу м. Запоріжжя (В. Діденко); серед бандуристів — тріо бандуристок Хотинського РБК Чернівецької обл. (М. Сельська, М. Карницька, Г. Рогова).

Дипломантами конкурсу, крім М. Коваля, стали: фольклорна хорова капела «Знахідка» м. Жовті Води Дніпропетровської обл. (керівник В. Костенко); народний самодіяльний хор «Веснянка» м. Миколаєва (О. Шпачинський); народний фольклор-

ний ансамбль «Хуртовина» Бердянського педагогічного інституту (Р. Дзвінка); солістка-бандуристка Ірина Назаренко (м. Запоріжжя).

Окрім названих, хотілося б відзначити ще тих учасників конкурсу, чиї виступи полонили увагу присутніх, членів журі майстерністю виконання, художньою цінністю репертуару чи бодай окремих творів. Це фольклорний ансамбль Малотокмачівського СБК Оріхівського р-ну Запорізької обл. (керівник М. Гриценко), фольклорний ансамбль сім'ї Омельченків Ланцівського СБК Куйбишевського р-ну Запорізької обл. (Л. Ремига), народний самодіяльний чоловічий ансамбль Рогинського СБК Роменського р-ну Сумської обл. (Л. Заїка), народна самодіяльна чоловіча хорова капела Срібнянського РБК Чернігівської обл. (В. Марчак), оригінальний ансамбль народної музики «Гук» із с. Жовтневого Попільнянського р-ну Житомирської обл. (К. Євченко), дитячий ансамбль «Кримські проліски» Ялтинського міського будинку культури (О. Нирко), фольклорний ансамбль Петрівського СБК Чернігівського р-ну Запорізької обл. (Р. Доля), чоловічий вокальний ансамбль «Козаки» із с. Червоної Слободи Черкаського р-ну Черкаської обл. (М. Шапошник), ансамбль бандуристів Красноградського РБК Харківської обл. (В. Волощук), дует бандуристів Азовського СБК Якимівського р-ну Запорізької обл. (Л. Міщенко, Г. Закринична), бандурист Ю. Задоя з м. Богуслава Київської обл.

Чимало інших колективів і окремих виконавців також заслуговують на добре слово. Проте слід відзначити, що не всі учасники дотримали умов конкурсу: виконували твори не козацької тематики, авторські пісні, обробки пісень; манера та рівень виконання пісень окремими колективами не завжди відповідали духові народної музичної традиції. Малувато було автентичних колективів. Чимало ж загалом цікавих ансамблів виявили риси професіоналів, мали концертне спрямування, а, отже, були далекі від народної автентики.

Мабуть, журі конкурсу при всьому своєму бажанні об'єктивної оцінки виступів припустилося незначних помилок, у результаті чого, скажімо, переможцем не став той же «Гук» із Житомирщини чи ансамбль пісні і танцю «Обереги» із с. Свидівок, що на Черкащині, та ін. А тому більших чи менших підстав для закидів на адресу журі може бути чимало. Однак для цього необхідні серйозні аргументи. Але, мабуть, не такі, що їх висуває в своєму репортажі «На Хортиці, у матері» кореспондент газети «Культура і життя» О. Балабко: «Як на мене, то обов'язково б, наприклад, якимось чином треба було відзначити вокальний ансамбль з Новопсковського РБК Луганщини. Хай дещо ніяково почували себе чоловіки на сцені, хай збивалися, але ж слід врахувати, що вони з того краю, який, бідкаючись, ми поіменовуємо зрусифікованим. Тож, коли б'ється там джерельце національної культури (учасники виконали не лише народні пісні, а й самими написані на історичну тематику), то заохотити б його, підтримати! А журі пішло протореним шляхом»[2]. Як бачимо, автор саме «якимось чином» і відзначила конкурсантів, навіть не згадавши керівника ансамблю Б. Ждана. А хіба інші колективи (їх майже чотири десятки) не потребували заохочення, підтримки? Або ті, що десятиліттями були й залишаються вірними українській пісні? Неодмінно слід стимулювати розвиток народної творчості в Донецькій, Луганській, Харківській, Миколаївській областях, але й — на Поділлі, Волині, в Карпатах — також! Умови конкурсу були надзвичайно жорсткі, а тому, крім конкурсу, є чимало інших форм підтримки обдарованих виконавців — носіїв народнопісенної традиції. Скажімо, на шпальтах «Культури і життя» чи іншого видання було б цікаво прочитати статтю про ансамбль із Луганщини, адже, мабуть, варто писати не тільки про переможців і нагороджених.

Загалом же конкурс музично-пісенної культури козацтва проілюстрував надзвичайне багатство усної народної творчості, «сталь і ніжність» духу українців, єдність і неподільність рідної землі. Присутній на конкурсі поет Яр Славутич, який п'ятдесят літ прожив на чужині, за океаном, захоплено відгукнувся: «Я сьогодні — найщасливіша людина, бо почув ті пісні, які знав, але призабув... Вірю в повне відродження України. Понад усе сподобалась мені пісня «А вже років двісті, як козак в неволі»... Виконували її без фальші, без страху...»[3] Справді-бо, написана в середині минулого століття А. Свидницьким, ця пісня не загубилася, збереглася в пам'яті людей. Принагідно відзначимо, що вона ввійшла до збірника «Козацькі пісні» (Фольклорні записи та упорядкування Н. Г. Полякової. — К.: Муз. Україна, 1991. — 150 с.).

[2] Культура і життя.— 1991.— 15 черв.
[3] Наш город.— 1991.— 8 черв.

Увечері 8 і 9 червня на стадіоні «Металург» відбулася театралізована вистава «Козацькому роду нема переводу», яка трохи дублювала неповторне дійство на Хортиці. Тут, окрім згаданих хореографічних композицій, славнозвісного українського гопака, карколомних трюків кіннотників, виступили народний артист СРСР А. Солов'яненко, заслужені артисти України Алла Кудлай, В. Білоножко та ін. Наприкінці театралізованого дійства влаштовано фейєрверки.

9 червня, в неділю, фестиваль відбувався по всьому місту, на Хортиці, біля запорозького дуба, який, на жаль, всихає (цього року зазеленіло лише дві гілки). Скрізь можна було побачити виступи фольклорних колективів, художні виставки-продажі придбати сувеніри з козацькою атрибутикою, вимпели, значки, календарики тощо Серед гостей фестивалю — фольклорні ансамблі з далеких земель — з Новосибірської, Курської, Бєлгородської областей, із Москви, Краснодарського краю. Як зворушує душу українська пісня, збережена на чужині, не забута, співана з любов'ю і тугою!

Прощальна нота фестивалю прозвучала ввечері на стадіоні під час заключної вистави майстрів мистецтв і художніх колективів. Організатори свята постаралися на славу і заслуговують вдячного слова.

Про урочисту подію створено телевізійний фільм «Фестиваль «Хортиця» (режисер С. Грипич).

Всеукраїнський фестиваль народного мистецтва «Хортиця» не лише проілюстрував невичерпність культури, духовності народу, факт відродження давніх традицій, а й засвідчив народження нових, в яких відбивається прагнення народу жити вільно, незалежно, користуючись одвічними скарбами — рідною мовою, піснями, витворами золотих рук.

МИКОЛА ДМИТРЕНКО

Київ

ФЕСТИВАЛЬ «БАЛТИКА-91»

Саме так — виразно, точно... — назвали горді люди, які звіддавен заселяють бурштинові береги Балтики і за чиєю життєствердною долею з непослабними тривогою, болем і надією стежили ми в цьогорічні січневі дні. Саме так просто і гучно — «Балтика-91» назвали прибалтійці свій міжнародний фольклорний фестиваль, що відбувся 9—14 липня в столиці Латвії — Ризі. И що найприкметніше — автентичне народне свято своїм потужним національним струменем додало якоїсь особливої, незвичайної сили самоствердженню і без того високого почуття гідності кожного з трьох збратаних народів, котрі першими проторили шлях наших народів до свободи, суверенності, а отже, не паперового, а реального щастя, розквіту, братерства. Багатовікові здобутки культур, зачерпнуті з народних криниць, винесені на вселюдські оглядини, — саме вони, ці нетлінні фольклорні перлини, стали святістю національного духу, ствердження, єднання, дарували нечуване торжество, що переплелося з політичним визнанням незалежності латишів, литовців, естонців. І поєднана радість відсвічувалася в щирості тисяч і тисяч очей!... Так, дух Прибалтики в цьогорічні липневі дні визначався не тільки соціально-політичними подіями. Всенародний потяг і інтерес до «Балтики-91» засвідчив про багатогранність, невичерпність творчої душі краю Райніса, Чюрльоніса, Куусберга, невичерпне дивовижжя народного таланту, що на потужній політичній хвилі піднеслося на міжнародну орбіту.

Особливого підйому набув фольклорний рух. Він проводився під егідою Міжнародної ради організацій фольклорних фестивалів — КІОФФ, заснованої 1970 року при ЮНЕСКО. Вона сьогодні об'єднує народну творчість сорока країн світу. Кожного ро-

* Правління Латвійського фонду слов'янських культур запросило П. О. Ганжу, президента Української асоціації народної творчості й художніх ремесел, для співробітництва і участі у фольклорному фестивалі «Балтика—91».



На фольклорному фестивалі «Балтика-91». Фото Інтса Калніньша.

ку влаштовується до двухсот міжнародних фестивалів, симпозіумів тощо. Збереження, підтримка й розвиток автентичного фольклору, звичаїв, обрядів стало першочерговим завданням КІОФФ, свідчення цього міжнародні фестивалі 1987 року в Вільнюсі та 1988 року — в Ризі.

11 лютого 1989 року фольклорні ансамблі Латвії об'єднались у фольклорне товариство ім. Фріца Брівземніека (керівник Дайніс Сталтс). Свої товариства створили Литва та Естонія. Невдовзі — 5 квітня 1989 року ці три колективи стали організаторами фольклорної Асоціації «Балтика» в Ризі. Першим її президентом було обрано талановиту естонську фольклористку Інгріду Рітель, яка повела активну роботу по налагодженню контактів з міжнародним комітетом по організації фольклорних фестивалів КІОФФ. Восени 1990 року в Канаді відбувся конгрес КІОФФ на якому Асоціація «Балтика» була прийнята в члени цієї міжнародної організації. Це надало прибалтійцям право влаштовувати в себе міжнародні фольклорні фестивалі. І, зокрема, орієнтуватися в своєму календарі на регіон Балтийського моря та північних країн, виходячи із спільності фольклорних традицій та високої культури в проведенні цих свят.

І цього разу торжества були велелюдні, пам'ятні. До Риги прибув віце президент КІОФФ з Таїланду Роанг Чаренчохай. Литву репрезентували десять фольклорних груп, Естонію — три. Литовські фольклористи (а це були в основному етнографічні об'єднання із сільських районів) донесли до наших днів далекі пісні, пов'язані з сільськими роботами та обрядами. Запам'яталися сімейний ансамбль з естонського села Межеє, що представив традиційний фольклор свого краю, ансамбль «Сетов» з півдня цієї ж республіки, сімейна капела Církilu Ререпилу.

Організатори фестивалю добре подбали про настрій добросусідства, про те, щоб дух, тематика фестивалю якнайповніше відтворювали ідею єдності та взаємозбагачення культур усіх народів, чиї представники взяли участь у фестивалі. Ідея такої благородної єдності витала на бурштинових берегах моря і хвиля її була справді високою, адже в святі брали участь поціновувачі народної творчості з Швеції, Норвегії, Фінляндії. Також прибули фольклористи з Данії, Нідерландів, Польщі, Угорщини, Греції, Італії, Шотландії, Німеччини, Австрії, Англії, Франції, Індії та Перу. Південноамериканські студенти Інституту цивільної авіації додали святу запальних і вогненних ритмів гірських пісень і танців свого далекого краю. Фестиваль, окрім пропоганди традиційного народного фольклору, присвячувався культу родини. А тому неабиякий успіх випав на долю колоритного жіночого ансамблю з Грузії, що відтворював невмирущі родинні обрядові пісні.

Свято об'єднало і зібрало всіх, особливо — латишів, литовців, естонців, кого доля розкидала по всіх куточках Планети, прибули вони, щасливі, просвітлені святом, з Сибіру, Англії, Німеччини, Франції та Америки. І цілком закономірним став хоч би такий цікавий факт, відзначений журналістами: у святі на материнській землі взяли участь тисяча двісті фольклористів лише латишів-гостей.

Тематична спрямованість фестивалю «Родина» зосереджувалася на сімейних святах, звичаях та обрядах. Цікавого колориту надали дитячі ансамблі. 12 липня їхніми

силами було влаштовано прекрасний день дитячого фольклору. І це також утвердило ідею задуму — сучасну родину, як і завжди, зміцнює сімейний затишок, культура, дотримання народної традиції. Для святкувань було віддано невеличкі майдани, концертні зали, клуби, театри, заключний акорд фестивалю відзвучав у зеленій чаші Межапарку.

Це був апофеоз свята, перемога незламного духу народних творців. І пам'ять ще й ще прокручувала все від першої до останньої хвилини свято, що розпочалося 9 липня в Етнографічному музеї Риги з показу досягнень народних майстрів, наочного показу того, як твориться диво майстровитих, умілих рук. У давній Ризі, на берегах широкої, мальовничої Даугави, торжествувало буяння танцю та пісні, святкував волелюбний край. Треба було бачити з яким душевним переживанням припадали до прибалтійських, до вселюдських народних перлин всі ті, кому пощастило бути учасниками, гостями, очевидцями бурхливих всенародних пісенних, танцювальних, весільних, хрестинських дійств, самобутніх обрядів, хоч би пошанування Мари — Землі, Лайми — щастя. Сонця та Бога... Здавалося, зібралася у божі храми, концертний зал «Авесол», національний театр, вся Рига, вся талановита й гостинна латвійська земля.



На фольклорному фестивалі «Балтика-91». Фото Інтса Калніньша.

Програму «Балтики» дуже точно сформулювала її президент Інгріда Рітель: «Балтійські нації протиставляють військовій силі та зброї свої стійкість, силу духу і почуття солідарності, посилені й поглиблені нашими народними піснями й танцями. І коли, в один прекрасний день, нам відчиняться двері в сім'ю вільних європейських народів, то і в надбані цивілізованих націй наша традиційна культура не загубиться, вона для всіх буде заповітним скарбом, що збереже й захистить національне і культурне єднання людства, яке прагне до миру і щастя».

«Вибухом небуденних обдарувань» назвала свято самобутня, талановита художниця Інеса Брантс, латишка безмежно залюблена в глибини народного мистецтва, епосу, етнографії та фольклору. Гості свята мали щастя чути її кваліфіковане тлумачення історії творення національних рукомесел, мистецтвознавчі пояснення оригінальних, одухотворенних символів орнаменту в ткацтві, гаптуванні, різьбленні, гончарстві. Й Інеса Брантс була не єдина з художників-професіоналів, хто на Міжнародному святі була цікавим, просвітленим знанням народної творчості перекладачем й поводирем.

Розквіт народних талантів був, як ніколи раніше, очевидний. Життя бурхливо змінюється, на волелюбній землі. Народ усім серцем потягся до мистецтва, що освячує прекрасний монумент у центрі латвійської столиці — монумент Свободи. Сюди прийшли всі, тут освятилися, причастилися і всенародним танцем, і всенародною піснею. Сюди на врочисто вбраних конях приїздили під час параду делегації і композитор Раймонд Паулс, і президент республіки Анатолій Горбунов, і тисячі тисяч рижан, вільнюсців, таллінців, гостей чи не з усієї Європи.

Всупереч заполітизованості декотрих минулих фестивалів акцент невимушено і просто був проставлений на ідеї відродження справжнього фольклору. І слушні слова однієї з найпопулярніших особливостей Латвії, міністра культури Раймонда Паулса: «Цей фестиваль порівняно з минулим «Балтика-88» відрізняється тим, що «Балтика-88» проводилася при зовсім іншій ситуації, сказати б то був пробний фестиваль, пер-

ший у Латвії — з виразним політичним звучанням, тепер же стало можливим акцентувати на найцінішому — на особливому значенні автентичного фольклору».

Фестиваль «Балтика-91» переріс вузько національні рамки, він став провісником давно очікуваних, давно виміряних свят фольклору на українській, російській, грузинській, на кожній волелюбній, щедрій на таланти землі. Адже то не людина, яка не знає, не оберігає рідних традицій, звичаїв, обрядів, пісень, своїх материнських батьківських заповітів. Латишський народ, а з ним естонський, литовський довели всім, що вони за своєю природою інтелігентні, допитливі, здібні, що вони володіють великою культурою, яку повсякденно плекають і бережуть, як підтвердження цього, всюди на фестивалі звучало «палдієс» і «лудзу», тобто дякую і прошу. В дні свята багато-багато людей вбралися в національний одяг. І то було прекрасним свідченням багатства фольклорних традицій, що органічно вписалися в традиційну культуру, свідомість народу. Фестивальна програма «Балтика-91» була розмаїто насиченою завдяки тому, що в її основу розумно й органічно заклався автентичний фольклор. Як і мова народу, він не може існувати поза природним етнічним середовищем.

У фестивалі взяли участь по-справжньому здібні творчі колективи багатьох країн, їх можна було бачити не лише на традиційних концертах та фольклорних виступах, але й спільних святах пісні й танцю на Домській площі, проведенні Дня дитячого фольклору, під час переклички регіонів Латвії на горі Дайн та свята ремісників у Латвійському етнографічному музеї під відкритим небом.

На думку художника, автора емблеми «Балтики-91», Валдіса Целмса саме в сім'ї сходяться шляхи нашого життя, шляхи Мари-землі, Лайми-щастя і Бога. В сім'ї завжди присутній, владарює рух, тобто вогонь; родинне вогнище має палати, з сім'ї витікає завтрашній день — мають з'явитися діти, отой безперервний духовний розвій. У сім'ї для дитини починає зростати бажання пізнати світ. У символі фестивалю органічно поєдналися давнина, національні традиції й естетика сучасного художнього мислення. Візуальний образ творився дотично до тематики фестивалю. По-перше, «Балтика-91» включена в категорію міжнародних фестивалів, по-друге, її емблема — то схід сонця, гучне й високе — Аустрас кокс (ростуче дерево). «Аустрас кокс» — емблема фестивалю раніше інтепретувалася залежно від політичних поглядів її організаторів, тепер же одностайно сприймалася однозначно — дух відродження нації прибалтійських націй. Тож і велося, що раніше, скажімо, на національні узори в народній творчості декотрі функціонери-дилетанти дивились як на декоративну завитушку. Але коли почали пізнавати свої знаки на традиційних вжиткових речах то виявилося, що декоративним узорам-символам притаманні якнайглибинніші естетичні, духовні й етичні цінності.

Валдіс Целмс вважає, що сучасну культуру можна розвивати використовуючи інформацію всього світу, але не забуваючи при цьому, що її треба базувати найперше на своєму рідному національному грунті. Ось і тут, тематика фестивалю «Родина» означала дім, а будівля мала простір у розширеному тлумаченні місця під сонцем. В основі просторової концепції відмічено центр і чотири кути. Центром у цьому випадку був живий вогонь, що гуртував, збирав біля себе сім'ю, а поділ на чотири долі витікав з того, що ми бачили в природі: чотири сторони світу, чотири пори року. Навіть сама людина рухається, спрацьовує в цьому ж плані (вперед, назад, наліво, направо), точно за такою схемою побудовані й майдани та зали фестивалю. Центр виділявся або чотирикутним столом, або вогнищем, або просторовою композиційною побудовою національних символічних знаків, що висіли на людних площах і сценах. Так у Межапарку на головній естраді, де відбувся чотирьохгодинний заключний концерт, усіх вразила і об'єднала просторова піраміда з живим вогнем у центрі. Каркас піраміди став просторовим божественним знаком, під яким відбувалося святкове вогненне кругове дійство. Цей вогонь не багаття туристів, а вогонь магічної об'єднуючої сили — відчуття роду, нації батьківщини. Вирушаючи в світ, людина не має права забувати рідних стежок повернення до батьківщини, до предківщини, до фольклорних традицій, що є поклонінням здобуткам поколінь, а не просто архаїкою, альтернативою бездушній цивілізації, комуністичної орієнтації, яка часто-густо сьогодні заводить у глухий кут безвиході, цинізму й космополітизму, штампу цілі нації.

Роль художника, дизайну дуже помітна. Наочно в цьому переконувало все, починаючи від яскравих афіш, святково прибраних вулиць та площ, спеціально розписаних будинків фестивалю і закінчуючи вишуканим мистецьким вирішенням концертних майданів. Треба відмітити, що з нагоди фестивалю, як сказали мені, Ригу ніхто спеціально не наряжав. Та одначе високо професійні візуальні акценти були розстав-

лені, наче свічі в божому храмі, вони магічно вабили, притягували до себе люд, і той веселився, співав, танцював, радів. Художні символи надавали майданам образної святковості, торжества, теплоти. Але найсправжніша краса відсвідчувалася в душах, серцях, очах учасників фестивалю, котрі вирізнялися в найтісніших багатотисячних натовпах самобутнім національним одягом. Головний художник фестивалю Валдіс Целмс своїм першорядним завданням вважав створення такої просторової ситуації за якої б легко й природно єдналися давні принципи фольклору й сучасний міський чи сільський смак.

Фестиваль залишив незабутні враження. Мимоволі протиставляючи його тим казенним фольклорним акціям, що нерідко відбувалися в нас. Зовні все виглядало нібито гучно, барвисто й урочисто, та насправді найголовніша дійова особа — народ, залишався лише споглядальником. «Балтика-91» — зовсім інше, тут найперше діяв, творив народ. Тому-то фольклорне свято в нас не стало масовим. Нам слід багато чому повчитися в цьому плані в балтійських народів-братів. І, мабуть, найголовніше — не просто популяризувати фольклор, а зробити його началом найсвятіших духовних начал, а вже тоді із дочірною, синівською бережливістю передати у спадок.

ПЕТРО ГАНЖА

Київ

СУЧАСНЕ ЄВРОПЕЙСЬКЕ СЕЛО

З 14 по 18 листопада 1990 р. у Бухаресті відбувався перший міжнародний симпозіум на тему «Європейське село — сьогодні», організований Міністерством культури Румунії, Музеєм села у Бухаресті, Товариством культурної антропології, Комісією музеїв та колекцій мистецтв та щойноствореним Музеєм румунського селянина. Президентом організаційного комітету був відомий румунський етнолог М. Поп, якому нещодавно виповнилося 86 років. Робота симпозіуму проходила в основному на базі Музею села у Бухаресті, одному з перших скансенів у Європі, наукові співробітники якого здійснюють велику збирацьку та наукову роботу. В день відкриття симпозіуму там розпочала експонуватися тематична виставка, присвячена сучасному та традиційному народному житлу Європи.

Симпозіум «Європейське село — сьогодні» був позначений інтердисциплінарним характером, оскільки з доповідями на ньому виступили представники майже всіх суспільних наук — етнографи, фольклористи, історики, мистецтвознавці, дослідники архітектури з різних країн. Найбільш представницькою була делегація Франції, до якої входили директор Етнологічного центру та Музею народних традицій та мистецтва проф. Ж. Ж. Кюїзеньє, головний редактор журналу «Балканський та середземноморський світ», проф. Центру соціальної антропології — П. Шталь, батько якого був одним з фундаторів Музею села у Бухаресті, цілий ряд наукових співробітників Музею людини та багатьох інших етнологічних центрів. На симпозіумі виступали як науковці, так і музейні працівники з таких країн, як Албанія, Німеччина, Бельгія, Італія, Португалія, Фінляндія, Угорщина, Польща, Чехословаччина, Югославія, Болгарія, Молдова та Україна.

На відкритті симпозіуму виступили міністр культури Румунії А. Плешу, президент організаційного комітету проф. М. Поп, директор Музею села Ж. Года, проф. Ж. Ж. Кюїзеньє — з доповіддю, присвяченою народному житлу Франції (під його керівництвом було здійснене 22-и томне видання «Сільська архітектура Франції») та директор Музею села на острові Сардінія проф. Д. Тоні, доповідь якого про традиційне італійське житло супроводжувалася одночасно демонстрацією діапозитивів.

Основна частина доповідей була виголошена на трьох секціях — «Архітектура», «Менталітет», «Житло і суспільні відносини», які торкалися найрізноманітніших аспектів селянського життя — від народних звичаїв та фольклору до народної архітектури та проблеми збереження традиційного житла в країнах Європи. Тематика секції «Менталітет» відображала сучасні фольклористичний та етнографічний напрямки дослідження духовної культури. Цілий ряд доповідей підіймали питання, пов'язані з народною міфологією та символікою. Зокрема, доп. докт. А. Попеску (Румунія) «Традиційне житло в народній міфології», Р. Драган (Румунія) «Традиційне житло в си-

стемі символічних уявлень», докт. Р. Антонеску «Символіка і традиції», І. Гаїта (Франція) «Дитячий світ у фольклорі», проф. А. Онузі (Албанія) «Звичаї албанського народу», Л. Вахніної (Україна) «Місце селянського будинку в традиційних народних уявленнях» та ін.

Частина доповідей розкривала народні звичаї та фольклор, пов'язані з традиційним календарним роком. Так, доп. Ж. Команічі (Румунія) торкалася поетичних аспектів зимового обрядового циклу. Порівняльним аспектом вивчення похоронної обрядовості болгар та румунів була присвячена доповідь болгарської дослідниці докт. В. Васєвої з інституту етнографії (Софія). Регіональний характер більшості доповідей, дозволив учасникам симпозіуму познайомитися не тільки з тими чи іншими науковими проблемами, а й з практикою збереження в різних країнах Європи фольклорних традицій та народного житла. Таким комплексним підходом відзначалася доповідь директора Музею села у м. Брак (Німеччина) та Інституту архітектури, мистецтвознавства та історії культури Північної та Західної Німеччини докт. У. Гроссмана, про висвітлення пошуків по збереженню народних традицій в Німеччині в післявоєнний період.

Великий резонанс викликала робота секції «Житло і суспільні відносини», в роботі якої брали участь також філософи. Народне житло та звичаї, пов'язані з ним, розглядалися як певний часовий простір як в житті окремої родини, так і в суспільних стосунках тієї чи іншої країни. Слід зазначити, що значна кількість цікавих ідей та думок була висловлена румунськими дослідниками, які вперше після грудневої революції 1989 р. та падіння диктатури Н. Чаушеску могли вільно висловлювати свої погляди. На симпозіум приїхали також представники румунської діаспори, зокрема з Франції та Канади. Деякі з них повертаються зараз на Батьківщину з еміграції, як директор Музею села у Бухаресті Ж. Года.

Інтердисциплінарний характер симпозіуму дозволив багатьом його учасникам не тільки розширити свої горизонти, але насамперед сприяв можливості застосування комплексного підходу до вивчення народознавчих проблем, пробуджуючи також інтерес до них у представників інших наук. Такі спільні зусилля будуть сприяти збереженню народної культури. Окреме рішення було прийняте на закритті симпозіуму по охороні селянських будинків як об'єктів історії культури, як пам'яток, що потребують відповідної консервації та збереження.

Надзвичайно широкою була культурна програма, підготовлена для учасників симпозіуму. В Музеї села, крім виставки, було організовано також постійні виступи аутентичних фольклорних ансамблів, продемонстровано народні звичаї, пов'язані з закладанням фундаменту будинку та його освяченням. Була проведена екскурсія до Музею виноробства під Бухарестом.

Робота симпозіуму широко висвітлювалася органами засобів масової інформації Румунії, зокрема радіо та талебаченням. Прийняте також рішення, щоб подібні наукові конференції стали постійними і проводилися в Бухаресті кожні три роки.

ЛЕСЯ ВАХНІНА

Київ



З НАШОЇ ПОШТИ

ЗВІТУЮТЬ НАРОДНІ МАЙСТРИ ЗАПОРІЖЖЯ

Наприкінці минулого року в Запорізькій обласній організації Спілки художників України діяла виставка «Народне мистецтво Запорізького краю». Експонувалися твори народних майстрів, представників творчих об'єднань «Самоцвіти Запоріжжя», «Палітра». Асоціації майстрів народної творчості та художніх ремесел, обласної школи вишивки «Берегиня», окремих промислів. Кожен майстер був представлений десятком робіт, по-перше, щоб звітувати перед земляками, по-друге, представницька комісія Спілки художників України мала визначити, хто стане членом нової громадської організації — Спілки народних майстрів України.

На виставку надіслали свої кращі твори гаптувальниці — заслужена вчителька УРСР В. Харлова, доктор медичних наук Р. Синяк, В. Пончук, М. Майзус, Л. Григорович, В. Федотова, Р. Паніна, О. Здановська, Л. Мудрецька (всі мають звання «Народний майстер УРСР»), майстри дивовижних мережив Н. Капатура, М. Суходоєва, В. Баркова, З. Матвеєва, Г. Суботіна, умільці філейно-гіпюрної вишивки Т. Філатова, Р. Паніна, Н. Маркова, Л. Сокольська. Тут же й різноманітні роботи різьбярів Ю. Киценка, О. Пересипка, А. Богданова, Ф. Сполітака, О. Антонова, гончара з м. Пологів О. Вільчинського (задимлена кераміка), майстрів плетіння з соломи та рогози С. Овраменка, О. Громового, витинанки Л. Лузгіної та О. Загорученко, художні ляльки (дерево, розпис) Г. Павлів та розписані ложки, черпаки, глечики, горнята (дерево) А. Масловської.

Майстерністю відзначалися куті композиції «Акваріум», «На дні моря», «Зграя риб» (поєднання кування з емаллю) Г. Медера. А поруч — барвисті рушники О. Климової, Л. Кучі, Л. Воронюк (єдиний майстер на Запоріжжі, що тче веселкові рушники) та багатьох інших молодих умільців. Дивовижні вироби з бісеру (намиста) А. Медведєвої, Є. Чайкіної, Н. Мелешкової, Л. Богданової, Л. Звьоздочкіної, Г. Корнишової.

Складні завдання ставлять перед собою майстри Запоріжжя. Керівник школи «Берегиня» при Центрі науково-технічної творчості молоді В. Харлова намагається відродити вишивку з IV по XIX століття, наприклад, рушники з тамбурним і рушниковим швом, сорочки «Чумачку» та «Україну». Неповторне враження справляє вишивка білим по білому в блузах «Біла птаха», де відтворено лиштву, штапівку та мережки в жіночій сорочці півдня України.

У школі чотири групи, в яких оволодівають українською вишивкою люди різного віку. Керівник першої Н. Кислякова володіє технікою XVII—XVIII століть. Це мережа-прутик з настилком (біла вишивка України). Другу групу — «Запорізькі барви» очолює майстер Т. Ма-

зур. У цій групі чимало інвалідів, навіть прикутих до ліжка. Керівник їх відвідує, консультує. Т. Мазур є автором жіночої сорочки розшитої без жодного машинного шва білими нитками на сірому полотні «черв'ячок» — багатовікова традиція України, що майже забута. А члени її групи виготовили жіночий одяг півдня України кінця XIX ст. Третьою групою «Козачата» керує Л. Орестенко, кандидат медичних наук. Тут займаються відродженням дитячого одягу за народними мотивами (плахточки, киптарики, блузочки, сорочечки, фартушки тощо). Наймолодший керівник четвертої — «Запорізький сувенір» О. Климова разом з іншими членами групи виготовили серветки, скатертини, доріжки тощо. Наприклад, Л. Сапункова — автор великої колекції вишиванок, жодна з яких не повторюється (вирізування, лиштва, качалочка, штапівка, слов'їне вічко, пряма гладь, мережки).

Не залишили байдужими відвідувачів скульптурна група «Мені тринадцятий минало» і скульптура «Тарас Бульба на кострищі», таріль «Козак Мамай» заслуженого майстра народної творчості УРСР В. Товстоуса з Якимівського району.

Окремим розділом представлений народний живопис І. Безякіна, Г. Кожукаря, у творах яких відображені звичаї, традиції та сюжети з історії запорозьких козаків.

Напередодні нового, 1991 року в Запоріжжі відбувся виїзний секретаріат Великої Ради Спілки майстрів народного мистецтва УРСР, де були розглянуті твори, представлені на цій виставці. Секретаріат рекомендував до вступу в Спілку 33 майстра вишивки, різьблення по дереву, ткацтва, плетіння з рогози і соломи, гончарства, низання з бісеру, мережива, ювелірного мистецтва, народного живопису. Нещодавно одержано повідомлення з Києва, що 15 майстрів затверджено членами Спілки і 18 — кандидатами.

Отже, вперше створюється Спілка майстрів народного мистецтва середньої Наддніпрянщини, зокрема Запорізького краю. Вона має статус професійної поруч з іншими творчими Спілками, визнає майстра традиційного народного мистецтва як творця національних цінностей. Осередок сприятиме розквіту індивідуальностей, про що зазначається в статуті. Майстрам будуть створені умови мати учнів, щоб народне мистецтво жило і розвивалося у віках. Для цього існуватиме виробнича база та інші структури організації.

СЕРГІЙ ЛАТАНСЬКИЙ

Запоріжжя

ВИКОРИСТАННЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ У ВИГОТОВЛЕННІ МЕБЛІВ

В сиву давнину мистецтво не відображало світогляд первісної людини. Символіка, зміст якої нас вже загублений, була зрозумілою і значимою для наших пращурів. Різні геометричні зображення мали не лише магічне значення, а служили вказівними, охоронними та знаками власності. Вони певною мірою відігравали роль письма, оскільки несли інформативні дані.

Музейні експонати XVIII—XX ст., твори сучасного народного прикладного мистецтва свідчать, що в їхніх формах та орнаментиці часто приховані риси далекої давнини і це цілком закономірно. Поступовість нагромадження досвіду забезпечувала спадковість не лише технічних навичок, але й художніх засобів, народних звичаїв, сталість традиційних форм та обрядів. Цьому сприяв і уклад життя села, що змінювався дуже повільно.

Періоди великих соціальних зрушень, що збуджували духовні сили народу, знаходили відображення в народному мистецтві, витісняючи старовинні образи, вірування і форми. Сліди цього багатовікового

шляху, акумульованого в творах мистецтва, часто губляться під впливом соціальних змін суспільного життя, проте в багатьох випадках проглядають дуже виразно.

До найдавніших мотивів орнаментального народного мистецтва належать так звані солярні знаки, тобто символи сонця. Вони завжди, як свідчать численні археологічні пам'ятки, були пов'язані з мотивом кола, а також перехрещених ліній багатораменних хрестів, зірок тощо. Сонце вважалося однією з наймогутніших стихій природи, якій поклонялися люди. Солярні знаки і елементи християнської віри несли душевний спокій, оберігаючи від злих сил і певною мірою сприяючи достаткові. Їх зображення збереглося в геометричній орнаментиці дерев'яного різьблення на мисниках, столах, скринях і колисках. Із зміною поколінь народних майстрів ці знаки вже не містили колишнього змісту, їхня символіка втратила первісне значення. Але вони були вписані в певну орнаментальну систему і звичай прикрашати ними речі зберігся до нашого часу. Сталості цих мотивів сприяло й те, що їх легко відтворювали в різних матеріалах і техніках.

Особливе значення в домашньому побуті мали меблі — стіл і скриня, що використовувались не тільки за призначенням, вони відігравали також значну роль в обрядових звичаях.

Великий стіл у хаті був символом єдності, міцності сім'ї. Трапеза за столом була важливим священним життєвим актом. Об'єднував він і чужих людей. Спільний обід з давніх-давен означав встановлення товариських взаємин. Багато іноземців відзначало, що ще в Київській Русі вважали неможливим вступити в дружні стосунки не наївшись і не напившись за одним столом [1].

По закінченні будівництва житла стіл був першим предметом, який вносився у хату, на нього клали хліб і сіль — слов'янські символи достатку. Коли продавали хату, його залишали на місці, хоч інші предмети попередній власник міг собі взяти. Таким чином, стіл у селянській хаті перетворювався на престол і культове відтворення праці. Його сервіровка, складена з багатьох видів їжі і напоїв, у видозміненій формі символізувала достаток, як результат праці людини.

Раніше в селі неповнолітній син чи дочка не мали права сісти до столу поодинці, сідали тільки всією сім'єю у велике свято. Батько благословляв страву, перша ложка належала йому, а за ним уже бралися до їжі всі члени сім'ї. Такий звичай при святій вечері (Різдво Христове) на селі залишився і нині. В цей вечір під скатертину клали гроші, щоб господар їх мав протягом року. Зерно на столі мало забезпечити добрий урожай, тому на різдвяні свята зварену пшеницю (кутю), підсолоджену цукром або медом, не забирали протягом трьох днів.

Стукати за столом у цей святий вечір означало закликати ворогів. Сидіти на ньому вважалося в народі гріхом. За стіл ніколи не садили жебрака. На нього, як на почесне місце, не можна було класти шапку, ключі, останнє означало накликати сварку в сім'ї. Бідняк міг не мати ліжка, але стіл мусив мати.

Про народні звичаї, символіку і обряди гуцулів, пов'язані з меблями в побуті, багато писав Володимир Шухевич [2]. Кут в хаті, де сходяться лави за столом, вважався найпочеснішим. За часів язичництва це, очевидно, було місце для домашніх богів. На покутті де лави з'єднувалися, пише Р. О. Свирида про Полісся — «ставили хлібну діжку й обрядові ритуальні страви та предмети (свячене зілля, зажинковий сніп, свічу-громовицю, горщик з кутею тощо). На застільну поперечну лаву клали покійника, через що в багатьох регіонах причілкову стіну та вікно в ній називали німими або марцевими» [3]. Подібні народні ритуали були поширені по всій Західній Україні.

[1] Див.: *Данилюк Архип.* Батьківська хата // Жовтень.— 1984.— № 11.— С. 101.
[2] Див.: *Шухевич Володимир.* Гуцульщина.— Львів, 1989, кн. І.— 256 с.
[3] *Свирида Р. О.* Обладнання традиційного житла правобережного Полісся // Нар. творчість та етнографія.— 1979.— № 3.— С. 56—63.

Цікавим предметом в інтер'єрі хати, необхідним атрибутом весільного обряду була скриня. На ній теж різьбили або малювали символічні знаки, вписані в орнаментику. У давнину часто можна було зустріти в одній хаті дві-три скрині, що належали дочці, матері та бабусі. Вони передавалися з роду в рід. Про скриню складено багато пісень, вона була головним об'єктом весільного обряду — «пересувин».

Хоча мальована, різьблена чи кована скриня коштувала дорого, її все ж таки купували дочкам як частину весільного посагу. Навіть дівчина з найбіднішої сім'ї намагалася придбати скриню. Тільки сироти і наймички майже ніколи не мали скрині і тяжко це переживали. Речі, що в ній знаходилися, ставали своєрідним свідченням старанності, працьовитості й певною мірою, естетичної обдарованості людини. У творі Панаса Мирного «Лихий попутав» передано болюче страждання сироти Варки Луценкової, яка вже увійшла в пору дівування, а не мала порядного одягу, ні рушників, «... а за скриню думати нічого».

У прискринку ховалися «таємниці». Тут лежало позв'язуване у вузлики різне зілля: любисток із зелених свят, квіти від похованого, материнка. Все мало свою символіку і чарівну силу, а тому це треба було добре сховати. Ніхто не мав права заглядати до скрині дівчини, яка ввійшла в пору дівування — ні мати, ні сестра, ні батько. Вона залишалася її власністю на все життя, а в спадок могла перейти тільки після смерті.

Скрині ставили у світлиці на видному місці, біля столу. Мальовані або різьблені вони завжди виділялися серед інших селянських меблів. Зберігали їх ще в коморах, особливо в курних хатах. Тоді гостей обов'язково спочатку заводили в комору, а потім до хати. Народні майстри намагалися оздобити скриню різьбою або розписом, не повторюючи композиції орнаменту. Коли перевозили її під час весільного обряду, на скриню звертати увагу всі гості й односельчани. Адже вона була символом сім'ї. Майбутня дружина вивозила її з рідної хати як минуле своє дівоцтво, як частину родового вогнища батьківської хати, звичаєвих устоїв, духовних і моральних засад. Скриня ставала неначе символічним фундаментом нової родини.

Таким чином, давнє народне житло та його обладнання (в тому числі й меблі) виконували не тільки свої прямі функції, але й зберегали матеріальну й духовну культуру народу, сформовану протягом багатьох віків.

ПАВЛО КЕПЕЩУК

Львів

ВЕЧОРИ ФОЛЬКЛОРУ У КИЄВІ

Важка, але цікава справа показу фольклору поза його природнім середовищем привертає дедалі більшу увагу. Грандіозні співочі поля, міжнародні фестивалі фольклору, які вже двічі проводилися в нашій країні, не вирішують справи. Адже цінні народні скарби губляться у карнавальному гармидері, стадіонних шоу, зовні програють поряд з блиском самодіяльних і професіональних художніх колективів, які здебільшого штучно і поверхово використовують фольклорний матеріал.

Тому й поспішає зацікавлений глядач до музею під відкритим небом, у парки, будинки й палаци культури, щоб побачити справжнє обрядове дійство, доторкнутися до животоків народного мистецтва.

Календарно-обрядова поезія, яка має тисячолітню історію, знову починає відроджуватися. Старі люди з сумом і радістю згадують свою молодість, призабуті звичаї, давні повір'я, намагаючись передати їх дітям і онукам.

Безліч веснянок, гаївок, танкових пісень, забав показали фольклорні колективи з різних областей республіки на святі «А вже весна, а вже красна», проведеному Республіканським науково-методичним центром народної творчості спільно з київським палацом культури «Жовтневий».

У концерті були представлені фрагменти вербної неділі і великодніх свят з с. Бакші Сумської області, записи яких навряд чи знайдемо у фольклорних джерелах, і маловідомий подільський звичай заручин «Колоденки» з села Брусленів Літинського району Вінницької області, гаївки у виконанні покутського ансамблю с. Корнів Городенківського району і перепелинки коломийки з великоднім сюжетом, з якими познайомили учасниці колективу «Золоті руки» с. Космача Косівського району на Івано-Франківщині. Справжнім відкриттям для багатьох було виконання постових пісень жінками з села Карабчієва Ружинського району на Житомирщині. Тут вже не сплутаєш, хто з Полісся чи Наддніпрянщини, з Слобажанщини чи Поділля, адже що не номер, то своя манера виконання, різні діалекти, неповторний одяг.

Поряд з дорослими було чимало діточок. Це колективи села Великий Хутір на Черкащині, с. Білої колгоспу ім. Б. Хмельницького на Хмельниччині, радгоспу «Темп» Козелецького району на Чернігівщині, села Дорогиничів на Волині.

Свято вийшло з великого залу і продовжувалося у фойє, на широкому просторі усіх поверхів. Тут свої роботи демонстрували народні майстри з Волині і Черкащини, Буковини і Прикарпаття. Писанкарки показували, як народжується гуцульська писанка, майстри народної іграшки дарували радість і дітям, і дорослим. Господині пригощали великодніми стравами, а музики запрошували до танцю. В центрі уваги були діти-сироти. Сільські жінки, незважаючи на повсякденні господарські клопоти, знайшли час заздалегідь приготувати для них великодні дарунки: любовно оформили кошички, поклавши туди свячену паску, писанки, горішки, цукерки, ще й листям барвінку прикрасили.

Розбудити через народне мистецтво людські душевні почуття—такою була мета свята. Адже чимало людей, на жаль, лише милується фольклором, бачить у ньому тільки елемент розваги.

Програма другого добродійного вечора поліського фольклору — «Вже весна воскресла», подарувала глядачам чимало несподіваних зустрічей. Частина коштів, зібраних на вечорі, направлена на підтримку поліських фольклорних колективів.

На українському Поліссі ще збереглися безцінні реліктові етнографічні пласти, яким немає аналогів у жодному іншому регіоні. На святі був представлений фольклор лівобережного українського Полісся (колектив с. Держанівки Носівського району з Чернігівщини) і правобережного (с. Меделівки Радомишльського району на Житомирщині).

Всіх зачарували учасники фольклорного ансамблю з Немішаївської середньої школи на Київщині (керівник Т. Резник). Крім прекрасних веснянок, хороводів, забавлянок, магічних «гукання» і «топтання» рясту», вони показали цілу низку пісень і танців, які побутують у їх місцевості. Бадьорий настрій передався і ансамблеві троїстих музик с. Зубковичів Олевського району Житомирської області, які тут же підіграли дітям і польки, і «Ойру», і «Карапет».

Із села Крупового Дубровицького району на Ровенщині приїхала на вечір відома виконавиця народних пісень, заслужений майстер народної творчості України У. П. Кот. Вона — одна з перших лауреатів популярного республіканського фольклорного радіоконкурсу «Золоті ключі». Про неї написані книжки, зняті кіно — і телефільми, є платівки з її голосу. Вона назвала свій фольклорний колектив іменем Берегині — головної богині стародавніх українців, захисниці родинного вогнища.

На запрошення Смітсоніанського інституту у Вашінгтоні (США) У. П. Кот була учасницею фестивалю, який проводиться за принципом

показу живого фольклору, і підкорила американську публіку своїм самобутнім співом, унікальними тканими виробами з поліського льону і серпанку.

Справжнім відкриттям вечора був виступ народного ансамблю української пісні «Любисток» з Києва, його солістки і керівника Ніни Левицької. Він познайомив слухачів з незрівнянними зразками українських псальмів — поетичних релігійних текстів, покладених на народну музику: «В домовині немає Христа», «Про благодатну долю України» і «Боже, дай усім народам». Вразили присутніх розповіді журналіста О. Неживого і етнографа Р. Омеляшка—організаторів експедиції «Дзвони Чорнобиля» — про величезні втрати народних скарбів Полісся.

Священик УАПЦ о. Петро Бойко розповів про походження християнських свят, нагадав про обов'язкові звичаї, яких треба дотримуватися під час 40-денного говіння.

До своїх земляків-поліщуків звернулася народна артистка України Ніна Матвієнко, яка щиро дякувала за збереження у краї, якого торкнулася невмолима чорнобильська біда, прекрасних пісень.

Зворушливі слова любові до рідної землі адресував поет Микола Сингаївський.

Фольклорні вечори, проведені напередодні Великодніх свят, — воскресили призабуті народні традиції, показали невичерпність і красу української звичаєвості.

ОЛЬГА РУТКОВСЬКА

Київ

МУЗЕЙ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ПЕРЕЯСЛАВІ-ХМЕЛЬНИЦЬКОМУ

«Горе тому народові, що не любить своїх співців»,— писав Адам Міцкевич. Цю просту істину протягом останніх десятиліть мало хто згадував на Україні. Але скресає крига забуття, з'являється рух за відродження нашої культури. І як птиця фенікс з попелу, воскресає постать кобзаря — співця, музиканта, поета, філософа, любомудра. Саме на честь кобзаря Тарас Шевченко дав назву першій збірці своїх поезій. А нині серед широкого загалу, мабуть, саме поняття «кобзар» збереглось значною мірою завдяки тій збірці.

Одним із свідчень відродження української культури стало відкриття в Переяславі-Хмельницькому музею та школи кобзарського мистецтва. Музей розмістився в невеликому блакитному будиночку, що був споруджений 1902 року, коли Переяслав відзначав тисячоліття. Спочатку приміщення служило управлінню церков, довгі роки було крамничкою. Нині — це храм муз, що розповідає про долю кобзарства — нелегку, трагічну, як і доля народу нашого («Шляхи кобзарів — це шляхи народу» — саме так називається центральне панно худ. Ю. Г. Легенького).

Незважаючи на обмеженість експозиційної площі, в музеї представлена досить багата колекція інструментів (зокрема, бандур). Серед них — кобза XVIII ст., цитра XVIII ст., копія бандури майстра Недбайла 1743 року (виготовлена М. П. Будником), бандура українського Страдіварі-майстра з Корюківки О. С. Корнієвського, бандура, виготовлена в 20-ті роки учасником першої Київської капели Г. Андрійчиком, а грав на ній народний артист УРСР А. М. Бобир, учень С. П. Гнилокваса, несправедливо репресованого (як і багато талановитих кобзарів) в 40-і роки. І так кожен інструмент (а їх в музеї близько п'ятдесяти), як жива істота, має свою долю, і що характерно, в ній

відтворюється доля народу. Недарма ж, мбуть, бандура, кобза — то один із символів України.

Вдумливий відвідувач довго розглядає ліру (релю) роботи київського майстра В. І. Сніжного, з благоговінням доторкається до бандури, змайстрованої на засланні у Воркуті року 1954 майстром з Чернігівщини П. Ф. Наумчиком. З великою любов'ю і майстерністю реконструював для музею М. П. Будник гудок давньоруський, гусельки, кобзу Остапа Вересая. Безумовно, окрасою музею стали вази декоративні (худ. М. І. Козак, В. І. Овчаренко) та картини — прижиттєві портрети нині покійних кобзарів Є. Адамцевича, О. Коваля (худ. В. І. Кальненко). Співцям рідного краю присвятили своє натхнення художники В. Євтушевський, А. Малинка, А. Шкурко, скульптори М. Білик, С. Куций та ін. Представлено немало меморіальних інструментів та речей, що належали талановитим бандуристам (заслуженому артисту УРСР — талановитому виконавцю українських дум — Ф. А. Жарку, заслуженому артисту УРСР С. П. Колеснику). Про сучасних кобзарів розповідають їхні інструменти, портрети, афіші, книги, платівки. Бажаючі мають змогу послухати фонозаписи — виступи кобзарів України.

Говорячи про музей, добрим словом хочеться згадати його організаторів та творців — директора історико-культурного заповідника, лауреата Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка М. І. Сікорського, художника-оформлювача В. С. Савенка, майстрів різьби по дереву Г. Д. Литвиника та Є. В. Шаповала, ст. наук. співробітників В. Ф. Мормеля, і М. Т. Товкайла. І окремо — найстарішого кобзаря України — одного з тих небагатьох, що володіє призабутим нині зіньківським способом гри на бандурі — художника-архітектора Г. К. Ткаченка. Це його справу — відродження гри на давній бандурі — продовжує в Переяславі М. Т. Товкайло, один з викладачів школи кобзарського мистецтва.

П'ятнадцять хлопчиків, що навчаються нині в школі, мабуть, на все життя запам'ятають день посвяти в учні — 7 жовтня 1989 року.

А нині вже самі ці хлопчики, дякуючи старанням вчителів В. М. Роя та М. Т. Товкайла, торкаються струн бандури — і народжується диво-мелодія, рідна українська, прадавня. Крім гри, вчаться хлопчики виготовляти давньої народної конструкції бандури — інструменти яких не випускає жодна музична фабрика. Керує ними теж М. Т. Товкайло.

Хоча немало проблем постає перед школою та майстернею, та є надія, що вони започаткували створення нового на Україні центру кобзарського мистецтва.

НАТАЛЯ СЕРЕДА

Переяслав-Хмельницький

СІЛЬСЬКИЙ МУЗЕЙ

Історія села Новомиколаївки Маяк-Салинського району Кримської АРСР, як розповідають старожили, нараховує мало не тридцять віків. У бібліографічному покажчику «Історія міст і сіл Кримської області», створеному 1964 року працівниками Кримської обласної бібліотеки ім. І. Я. Франка (ч. II, с. 741), зазначено, що село це започаткували кріпаки-втікачі і засланці. Спочатку вони, як кроти, тулилися в холодних, сирих землянках. Збереглися навіть їхні імена: коновод Манько, відставний солдат Ватула та втікач з поселення Бугай.

Новомиколаївка, імовірно, була батьківщиною видатного політичного діяча, члена Виконавчого комітету «Народної волі» А. І. Желябова. Сам Желябов, заповнюючи після арешту анкету, зазначив, що

він «селянин Феодосійського повіту села Миколаївка....» Крім того, відомо, що родина Желябових на правах кріпосницької власності належала поміщиці М. А. Нелідовій. Її садиба Султанівка була розташована неподалік од Новомиколаївки.

Після скасування кріпосного права навколо перших поселенців почали прибудовуватися пришельці звідусіль. Три корчми на центральній вулиці були єдиним місцем розваги місцевих жителів. Лише 1870 року після наполегливих вимог селян у Новомиколаївці була заснована земська початкова школа.

Краєзнавча робота в селі бере початок з 1969 року, коли колгосп «Червона зірка» побудував на центральній садибі триповерхову восьмирічну школу, та подарував їй народний музей, створений на громадських засадах. Місцевий етнограф Юрій Андрійович Клименко зібрав численні експонати, з допомогою яких школярі вивчають минуле села. Тут сокири і рубанки, серпи і коси, ковальські міхи та рибальські сіті. В селі залишилась хата, де жили батьки Ю. А. Клименка та минуло його дитинство. Нині програмою соціально-культурного розвитку колгоспу «Червона зірка» тут планується створити музей під відкритим небом. У комплекс увійдуть скіфська могила, млин, кузня та традиційна хата з усім начинням і господарськими будівлями.

Із створенням етнографічного музею не обійшлося без труднощів. Довелося відстоювати його в різних інстанціях. Лише після втручання у цю справу міністра культури УРСР на будівництво музею були виділені потрібні кошти.

Про все це розповів Ю. А. Клименко на конференції краєзнавців, що проходила в середині грудня в Керчі. Тут, у керченському краєзнавчому музеї була розгорнута виставка. У таких її розділах як «Присадибне господарство», «Домашнє виробництво», «Житло» представлені й численні експонати з його унікальної колекції, яка нараховує понад три тисячі речових пам'яток. Виставка розкрила історію кримського села, побут, ремесла й духовну культуру жителів Керченського півострова. Юрій Андрійович вже побував із своїми реліктами у Сімферополі та Ленінграді, тепер готується до виставки в обласному центрі.

БОРИС СЛУЧАНКО

Керч

ГРОМАДСЬКИЙ МУЗЕЙ «МУЗИЧНА ЛЬВІВЩИНА»

На Львівщині дбайливо зберігають пам'ятки музичної культури минулого. Їх можна побачити не лише у державних, а й у громадських музеях. Завдяки аматорам живе спогад про талановитих земляків Остапа і Нестора Нижанківських, Олексадра Мишугу і Маркіяна Шашкевича, Філарета Колессу, Соломію Крушельницьку та ін.

З травня 1986 року в м. Турка працює регіональний музей «Музична Львівщина». Загальна площа експозиції — близько 100 м², розміщений він у місцевий музичній школі.

Експозиція починається із знайомства з музикою стародавнього Львова. Перша письмова згадка про музичне мистецтво краю сягає у 1586 рік. Саме тоді тут виникло братство, у статуті якого зазначалося про необхідність навчання дітей музики. А з його друкарні вийшов перший на Україні нотний збірник «Ірмологіон» (1700 р.). Екскурсанти побачать герб цього братства, портрет композитора Мартіна, який жив і творив у XVI столітті.

1776 року в місті засновано музичний театр. Невдовзі його диригент Ю. Ельскер організував музичну академію. Це був не навчальний заклад, а концертна організація.

В 1812 році за ініціативою композитора і диригента Кароля Ліпінського було створено симфонічний оркестр, до складу якого увійшли професіонали й аматори. Раз на тиждень вони давали безкоштовні концерти симфонічної музики у парку Гехта (нині парк ім. Ів. Франка).

У 1808—1838 роках у Львові жив і працював Франц—Ксавер Моцарт, молодший син геніального австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта. «Львівський Моцарт», як його називали численні шанувальники, організував у місті хор, що з часом переріс у товариство святої Цецилії. При товаристві в 1829 році виник інститут співу. Ще через дев'ять років талановитий музикант, учень Фредеріка Шопена, Кароль Мікулі створив у місті Галицьке музичне товариство, яке проіснувало понад століття.

Портрети усіх цих діячів представлені в експозиції музею. Але тільки з 1890 року, з появою музичного товариства «Львівський Боян», українська професіональна і народна музика набуває поширення.

Експозиція розповідає про музичне життя краю у 20—30-і роки. У Львові вже працював Великий міський театр, але постійної трупи не мав. На його сцені винятково рідко звучала українська музика. Тоді було багато самодіяльних, переважно хорових колективів. Вони не тільки популяризували народну пісню, а й боролися за возз'єднання з Радянською Україною. Щоб посилити свій вплив на самодіяльне мистецтво, КПЗУ у 1927 році створила допоміжну легальну організацію — кооперативне товариство «Робітничий театр», яке стало своєрідним центром художньої творчості мас. Його активними діячами і керівниками були А. Матулівна, І. Довганик, К. Пелехатий, Ю. Великанович. Діяльну допомогу театрові подавали прогресивні літератори С. Тудор, Я. Галан, П. Козланюк, О. Гаврилюк.

Значну роботу виконували у той час музичні видавництва «Масовий театр», «Жива сцена», «Торбан» та ін. По всій Галичині линула слава про хор «Муза» при робітничому товаристві «Воля народу». Він існував у 20—30-х роках. Керували ним професіональні революціонери К. Пелехатий та Ф. Луник. У 1930 році польськиий уряд заборонив діяльність хору, а ще через рік і «Робітничий театр».

Натомість почав працювати кооператив «Мелодія». Він допомагає втілювати в життя заклики КПЗУ про створення єдиного народного фронту, бере участь у підготовці міжнародного антифашистського конгресу діячів культури, який відбувся у Львові в 1936 році.

В 1937 році діяльність хору «Мелодія» було заборонено. Його учасники продовжили почату справу напівлегально при товаристві «Український робітничий союз».

Стенд «Музиканти Львова — лауреати міжнародних, всесоюзних і республіканських конкурсів» подає детальну інформацію про найвидатніших представників музичної культури Прикарпаття радянського часу О. Крису, Л. Шутко, О. Басистюк, сестер Бойко та ін. Більш як 200 митців удостоїлися почесних звань та нагород.

У розділі народних інструментів чимало зразків бойківських народних інструментів, пісенний та інструментальний фольклор. Серед народного інструментарію в музеї зберігаються бойківські акомпануючі цимбали, які виготовлені понад 200 років тому в родині Ігнатищів з села Либохорів. Басоля виготовлена Василем та Лукою Хортами з села Нижньої Яблуньки у 1928 році. Скрипка Йосипа Сакаля з села Завадівки виготовлена у 1935 році. За своє життя талановитий майстер виготовив 50 скрипок і 7 басоль. А Данило Гладиш з села Сянки у минулому році виготовив спеціально для музею скрипку.

В музеї зберігається чимала колекція записів інструментального і пісенного фольклору бойківського краю.

ПЕТРО ЗБОРОВСЬКИЙ

м. Турка
Львівської обл.

У нашому вкрай зрусифікованому чорноморському місті взагалі дуже мало українських видань, в тому числі й періодичних. Так, на 60 тисяч мешканців передплачую Ваш журнал лише я, і буду продовжувати і далі мою більш як двадцятирічну звичку, незважаючи на жахливі ціни. Захоплюючись народною творчістю нашої України, дещо роблю з вишивки, мережива та в незначній мірі ткацтва. Намагаюсь пропагувати добрий смак та викликати інтерес до народного мистецтва, в чому велику допомогу маю від вашого журналу. І от така прикрість — десь загубився другий номер. Раніше також траплялося таке, тоді я йшла до клубу, де також передплачували його, щоб познайомитися з журналом. Але тепер у них немає такої можливості, як і в міської бібліотеки. І це особливо прикро зараз, коли зміст та форма журналу значно поліпшилися, і завжди чекаю нових номерів з нетерпінням.

Т. ПРИХОДЧЕНКО

Іллічівськ

До Вас звертаються працівники краєзнавчого музею з міста Борщева, що на Тернопільщині. Ми давно виписуємо ваш журнал і без перебільшення можу сказати, що він є настільною книгою у працівників музею.

Ви, очевидно, знаєте, що наш район багатий на фольклор, народні промисли і етнографію. Та й вишивки такої, як у Борщівському районі, немає ніде на Україні, що до речі, зовсім не вивчена. Звичайно, для вашого інституту тут багато роботи. А ще в нас розвинене ткацтво. І тепер є майстрині, які й зараз роблять на верстатах верети, фартухи, рушники, кратки. Наш музей вирішив обладнати відділ «Ткацтво». Експонатів зібрали багато, але звідки приступати, з чого почати, не знаємо. Отже, хочемо від Вас допомоги. У Ваших журналах (№ 5 за 1987 р., № 1 за 1990 р.) ми знайшли матеріали, але цього мало.

Можливо, редакція знайде місце в журналі і надрукує матеріал по ткацтву в західних областях України, адже це цікаво. Добре, якби надрукувати легенди, що пов'язані з ткацтвом. Для музейних працівників це важливо.

Наш музей оформляється в Народному Домі, в якому зараз проходить реконструкція. Діє історико-краєзнавчий, на завершенні музей Т. Г. Шевченка, до речі, перший в західних областях України. Край багатий і цікавий. Запрошуємо в гості.

Дякуємо за допомогу.

За дорученням *ЛЕСЯ БОЯНОВСЬКА, працівник музею.*

Протягом кількох років стежу за матеріалами часопису, але жодного разу не зустрів розвідок про народну співачку М. О. Загорську (Ходот). М. В. Лисенко записав чимало пісень з голосу Меланії Загорської.

Добре аби до 150-річчя з дня народження М. В. Лисенка познайомити читачів з творчістю композитора, зокрема про його взаємозв'язки з М. Загорською. Теми Лисенкіани найрізноманітніші: «Лисенко і фольклор», «Лисенко і його школа», «Лисенко і Мишуга», «Лисенко і Косачі», «Лисенко і Шевченкіана», «Лисенко і народна пісня», «Лисенко і Колесса», «Лисенко і Буковинський край» та інші. Загальновідомо, що ми довгі роки побоювалися розкривати багатогранність діячів культури, аби нам не приписали націоналізму тощо.

Та й зараз ми все ще дещо утримуємося від власної думки, аби не потрапити у «неприємність»...

Тож, шановні добродії, помістіть у найближчих номерах матеріал: «Лисенко і М. О. Загорська». Нехай мешканці сіл Покотиці та Понарниці (тут вона похована) згадають ім'я співачки та її зв'язки з М. В. Лисенком. До речі, ні в с. Покотиці, ні в Панарниці, нема ніякого знаку, який би нагадував про М. О. Загорську.

ПАВЛО ДУБИНКА, бібліофіл

Маріуполь

 ISSN 0130—6936. Нар. творчість та етнографія, 1991, № 6

ЗМІСТ ЖУРНАЛУ ЗА 1991 РІК

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ДО 150-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА

ДО 100-РІЧЧЯ УКРАЇНСЬКИХ ПОСЕЛЕНЬ В КАНАДІ

ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

З листування Олександра Потебні та Олександра Русова. Вступне слово *Франчук Віри*, 1991, № 1, с. 69.

Виступ Дмитра Ревуцького на республіканській нараді кобзарів (1939 р.). Вступне слово *Кузик Валентини*, 1991, № 5, с. 37.

Кобзарська пісня про Запорозьку Січ. Вступна стаття *Міняйла Григорія*, 1991, № 1, с. 79.

Листи Петра Верни до Миколи Коленова. Вступне слово *Петра Ротача*, 1991, № 6, с. 40.

Листування Дмитра Яворницького та Василя Кравченка (1913—1935). Вступне слово *Боряк Олени*, 1991, № 3, с. 67.

Невідомі сторінки спогадів Олени Пчілки про Миколу Лисенка. Вступна стаття і коментарі *Пилипчука Ростислава*, 1991, № 4, с. 37.

Слово, що здолало смерть. Записи народної творчості про насильницьку колективізацію та штучний голод 1933 року. Вступне слово *Пахаренка Василя*. 1991, № 6, с. 51.

Сторінки життєпису визначного фольклориста (Автобіографія Агатангела Кримського). Підготовка до друку та коментарі *Гуця Михайла*, 1991, № 5, с. 32.

Стрілецькі пісні. Добірка *Правдюка Олександра*, 1991, № 6, с. 31.

Суровцева Надія. Дещо про Кулика як художника-етнографа, 1991, № 4, с. 47.

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

Крутенко Наталія. Духовні собори Івана Марчука, 1991, № 1, с. 51.

Купленник Вадим. Козацький танець в «Енеїді» Івана Котляревського, 1991, № 5, с. 49.

ШЕДЕВРИ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОСТІ

Хоменко Борис. «Закувала та сива зозуля», 1991, № 1, с. 57.

ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

Бугаєвич Ігор. Українська етнографічна тема у філокартії польського малярства, 1991, № 5, с. 57.

Данилюк Архип. Традиційна поліська садиба і типи її забудови, 1991, № 2, с. 53.

Немирівська Таїсія. По сторінках «Каталога українських старожитностей колекцій Василя Тарновського», 1991, № 2, с. 58.

Федака Павло. Етнографічні матеріали на сторінках ужгородського часопису «Листок», 1991, № 1, с. 62.

НАРИСИ, ЕТЮДИ

Юркевич Юрій. Звичаї та фольклор села Плоского. Вступне слово Підпалої Ніли, № 2, с. 65.

ВАМ, ВЧИТЕЛІ

Немченко Іван. Дніпрова Чайка і народна творчість, 1991, № 2, с. 70.

З КОЛЕКЦІЙ, ФОНДІВ ТА РІДКІСНИХ ВИДАНЬ

Борисенко Валентина. Агатангел Кримський як фольклорист і етнограф, 1991, № 3, с. 39.

З архівних матеріалів про Тадея Рильського (до 150-річчя від дня народження). Вступне слово *Пазяк Надії*, 1991, № 2, с. 78.

Кримський Агатангел. Звенигородщина з погляду етнографічного та діалектичного, 1991, № 3, с. 43.

СПОГАДИ, РОЗДУМИ

Вервес Григорій. З дальніх літ, 1991, № 3, с. 53; № 4, с. 69.

НАРОДНІ ТАЛАНТИ

Качкан Володимир. Радості і печалі Марії Козаченко, 1991, № 6, с. 55.

Клименко Ніна. Майстер народного розпису Макар Муха, 1991, № 3, с. 61.

Підгора Володимир. Грані творчості Феодосія Гуменюка, 1991, № 5, с. 44.

ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ

Коць-Григорчук Лідія. Нове про найдавніші зразки українського іконопису, 1991, № 4, с. 60.

Найден Олександр. Деякі закономірності виникнення та тенденції розвитку народних художніх промислів, 1991, № 4, с. 49.

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ

Новійчук Валентина. Нетрадиційна самодіяльність: стан, проблеми, шляхи розвитку, 1991, № 5, с. 65.

Чикаленко Ольга, Якимова Олена. На шляху відродження, 1991, № 5, с. 69.

Якимова Олена, Чикаленко Ольга. На шляху відродження, 1991, № 5, с. 69.

НА ДОПОМОГУ ХУДОЖНІЙ САМОДІЯЛЬНОСТІ

Баканурський Анатолій. Українська різдвяна гра «Коза», 1991, № 6, с. 59.

ДИСКУСІЇ

Безклубенко Сергій. Обережно: неодоктринерство, 1991, № 1, с. 81.

Кирчів Роман. Від чого залежала доля українського народознавства, 1991, № 4, с. 32.

ЕКСПЕДИЦІЇ

Орел Лідія. Гончарство правобережного Полісся, 1991, № 4, с. 75.

Шкарбан Андрій. Чумацькими шляхами: знахідки народних рецептів лікування травами, 1991, № 5, с. 62.

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

Горленко Володимир. Грунтовне дослідження землеробської техніки Азербайджану, 1991, № 3, с. 76.

Дем'ян Григорій. Між Тисою і Ужем, 1991, № 4, с. 89.

Доценко Ігор. Довгоочікувана і потрібна книга, 1991, № 5, с. 74.

Дятчук Валентина. «Райдуга» — народним митцям, 1991, № 2, с. 84.

Іваницький Анатолій. Дослідження сучасної епіки, 1991, № 6, с. 66.

Каустов Андрій. Повернення богині, 1991, № 5, с. 85.

Котляревський Іван. Осмислення етнонаціональних процесів у музичній творчості, 1991, № 6, с. 70.

Марценюк Сергій, Пиріг Петро. Питання народознавства на сторінках енциклопедичного довідника, 1991, № 3, с. 77.

Мушинка Микола. Нове видання в царині української народної архітектури, 1991, № 5, с. 83.

Наулко Всеволод. Грунтовне видання з географії, історії і культури канадських українців, 1991, № 1, с. 86.

Охріменко Павло. Пісні Сумщини, 1991, № 4, с. 85.

Пиріг Петро, Марценюк Сергій. Питання народознавства на сторінках енциклопедичного довідника, 1991, № 3, с. 77.

Пойда Петро. Публікації українських народних казок Закарпаття, 1991, № 5, с. 77.

Станкевич Михайло. Художнє ковальство Білорусії, 1991, № 4, с. 87.

Стаценко Наталя. Навчальний посібник з народознавства, 1991, № 6, с. 68.

Федосик Анатолій. Фундаментальний звід українського народного мудрослів'я, 1991, № 4, с. 83.

Хом'яков Леонід. Образна мова орнаменту, 1991, № 5, с. 81.

ХРОНІКА

Бріцина Олександра, Кутельмах Корнелій. Інститут ім. Максима Рильського АН УРСР в 1990 році, 1991, № 3, с. 80.

Вахніна Леся. Сучасне європейське село, 1991, № 6, с. 79.

Ганжа Петро. Фестиваль «Балтика-91», 1991, № 6, с. 75.

Дмитренко Микола. Всеукраїнський фестиваль «Хортиця», 1991, № 6, с. 72.

З НАШОЇ ПОШТИ

До уваги
зарубіжних передплатників нашого журналу

Замовлення на передплату українських періодичних видань за кордоном приймаються від фірм та окремих осіб на будь-який строк з найближчого до початку передплати місяця року одразу після одержання замовлення *Асоціацією українських експортерів друкованої продукції.*

За бажанням замовника *Асоціація* направляє розгорнуті анотації на видання, включені в Каталог.

Передплата на українську періодику відкривається після одержання *Асоціацією* банківського переказу (bank transfer) на зазначену в Каталозі суму. Можливі також розрахунки чеками на суму, не нижчу 100 доларів США.

Вартість річної передплати на журнал «Народна творчість та етнографія» — 243 долари США. Хто бажає оперативно отримувати часопис просимо додати до вказаної суми 17 доларів за послуги авіаційної пошти.

Оптовим замовникам *Асоціація* надає значну торговельну знижку.
Банківські перекази просимо надсилати за адресою:

UKRAINIAN PRINTED PRODUCTS EKSPORTERS ASSOCIATION
Account Nr.: 516071911/002

in the Kiev city branch of the Vnesheconombank of the USSR Kreshatik St. 8, Kiev 252001, Ukraine, USSR

З одночасним письмовим повідомленням про перелік видань, на які необхідно відкрити передплату, на адресу *Асоціації:*

Україна, 252004, м. Київ—4, бульвар Т. Г. Шевченка, 10.

На цю ж адресу просимо надсилати і чеки.

Наш телефон: 220-05-64
Телефакс: (044) 224-69-54
Телекс: 131425 FIRMA SU

В ЖУРНАЛЕ

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1, 4 с. — *Марія Козаченко.* **У нашім раї на землі. Лілея. Картон, темпера.** Калуш Івано-Франківської обл. 1984.
У РУБРИКАХ: Мальовки *Марії Козаченко.* **Картон, темпера. 1980 р.**



Марія Козаченко.
Богоявлення Марії.
Картон, темпера.
Калуш Івано-Франківської обл. 1989.

1 крб. 80 к.

Індекс 74328

НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ

НАУКОВА ДУМКА



ISSN 0130-6936. Нар. творчість та етнографія. 1991. № 6. 1—96.